



L'ART MODERNE

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878

PUBLICATION DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

L'ART MODERNE

A

L'EXPOSITION DE 1878

PAR

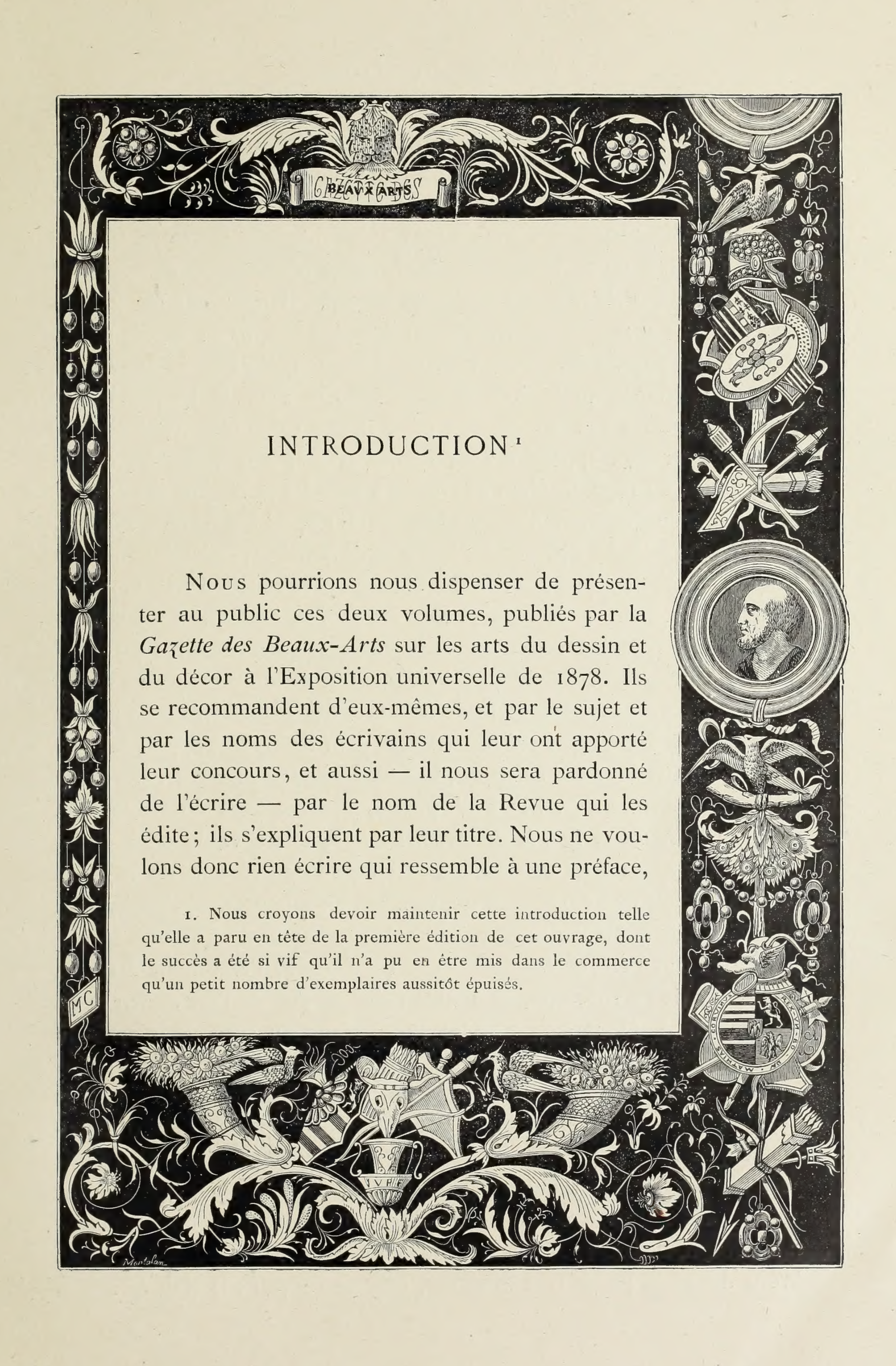
MM. TH. BIAIS, ERNEST CHESNEAU
DURANTY, L. FALIZE FILS, LOUIS GONSE, HENRY HAVARD
PAUL LEFORT, ALFRED DE LOSTALOT, PAUL MANTZ, ANATOLE DE MONTAIGLON
A.-R. DE LIESVILLE, PAUL SÉDILLE ET MARIUS VACHON

Sous la direction de M. LOUIS GONSE

Rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*



PARIS
A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
7, RUE SAINT-BENOIT
M DCCC LXXIX



INTRODUCTION[1]

Nous pourrions nous dispenser de présenter au public ces deux volumes, publiés par la *Gazette des Beaux-Arts* sur les arts du dessin et du décor à l'Exposition universelle de 1878. Ils se recommandent d'eux-mêmes, et par le sujet et par les noms des écrivains qui leur ont apporté leur concours, et aussi — il nous sera pardonné de l'écrire — par le nom de la Revue qui les édite ; ils s'expliquent par leur titre. Nous ne voulons donc rien écrire qui ressemble à une préface,

1. Nous croyons devoir maintenir cette introduction telle qu'elle a paru en tête de la première édition de cet ouvrage, dont le succès a été si vif qu'il n'a pu en être mis dans le commerce qu'un petit nombre d'exemplaires aussitôt épuisés.

mais nous tenons à marquer en quelques mots le but vers lequel nous avons tendu, en même temps que les difficultés que nous avons rencontrées pour donner une forme un peu équilibrée à une matière d'une richesse et d'une variété immenses; nous tenons surtout à rendre un chaleureux hommage au dévouement de tous nos collaborateurs. Chacun d'eux a droit à notre vive gratitude. Si nous n'avions pu compter sur leurs efforts individuels, sur leur aide amicale, il nous eût été interdit de tenter une si rude besogne, n'ayant devant nous qu'un espace de six mois. Nous devons également remercier les propriétaires de la *Gazette* pour la confiance qu'ils nous ont accordée et pour la libéralité avec laquelle ils nous ont en quelque sorte donné carte blanche. Dès qu'il leur a été permis d'apprécier l'importance artistique que devait prendre l'Exposition de 1878, ils n'ont pas hésité à associer la *Gazette des Beaux-Arts* à ce grand concours du génie humain. L'Exposition de 1867 avait été magnifique; celle de 1878 devait l'être bien davantage, particulièrement en ce qui concerne les manifestations infinies de la production artistique, qui semble maintenant avoir enfiévré tous les peuples civilisés. Sous ce rapport, notre Exposition a été d'un prodigieux enseignement. On a pu sentir dès le début qu'un ensemble aussi gigantesque serait impossible à reconstituer de longtemps, et que le dernier mot des expositions universelles allait être dit. La *Gazette des Beaux-Arts*, dont l'autorité s'appuie aujourd'hui sur vingt années d'existence, se devait de ne point reculer devant la tâche qui s'offrait à elle. Elle avait publié, lors des fêtes du Centenaire, en 1876, l'*Œuvre et la Vie de Michel-Ange;* elle a voulu célébrer les Beaux-Arts et les Arts décoratifs à l'Exposition universelle de 1878, en leur consacrant une étude sérieuse, étendue, en rapport avec l'importance exceptionnelle qu'ils y avaient prise.

Notre but a été, en éliminant et en condensant, d'embrasser les faces principales de l'Exposition, au double point de vue de l'art ancien et de l'art moderne. Nous avons divisé l'Exposition en sections, d'après le mode de classement adopté, confiant chacune de ces sections à un collaborateur spécial. Nous en avons réduit quelques-unes, volontairement négligé quelques autres, et cherché dans leur juxtaposition le plus d'harmonie qu'il nous a été possible. Pour la production moderne, c'est l'importance relative des différents arts qui nous a guidé. Pour l'art ancien, nous avons ajouté à cet ordre dominant un ordre non moins nécessaire, et qui, de fait, avait été fort méconnu, l'ordre chronologique. Nous avons donné le pas à l'art moderne, cela se conçoit : il était la raison

d'être et le fond même de l'Exposition. Si l'art rétrospectif a pris dans nos volumes un développement égal, c'est que l'accessoire est devenu presque le principal, en raison de la merveilleuse perfection des objets exposés, de leur beauté artistique et des enseignements qui en résultaient.

Dans la *Gazette*, où tous ces différents articles ont paru d'abord, c'est le hasard de la mise en œuvre et de l'achèvement qui nous a dominé; nous n'avons pas suivi de méthode particulière. Ici, au contraire, après avoir été revus par leurs auteurs et remaniés par nous, puis enrichis d'un grand nombre d'illustrations nouvelles, ils ont été coordonnés d'après le plan que nous nous étions tracé au début et dont nous venons d'indiquer l'esprit.

Pour l'art moderne, disons-nous, c'est l'importance relative des différents groupes qui nous a guidé, et par là nous entendons leur importance à l'Exposition même, leur richesse et leurs éléments de succès sur la grande masse du public. Par suite, les arts plastiques ont eu une part prédominante. Il est certain qu'ils ont été l'honneur du Champ de Mars. Et dans les arts plastiques, c'est la peinture qui a occupé le premier rang. Nous avons donc été entraîné à donner une place considérable aux différentes écoles de peinture, surtout à l'Angleterre, à l'Allemagne et à la France, en commençant par cette dernière. Pour les mêmes raisons, nous avons fait suivre la peinture par la sculpture, puis par l'architecture; ce qui est le renversement de l'ordre naturel. Nous avons donné ensuite assez d'étendue à l'étude sur la gravure, qui a été toujours l'un des domaines préférés de la *Gazette* et l'un de ses moyens d'action. Nous n'avons pas pu oublier que la *Gazette* a vu éclore chez elle les talents les plus appréciés de l'école moderne, et, pour ne citer que les principaux, M. Jacquemart, qui a obtenu une grande médaille d'honneur, MM. Gaillard, Flameng et tant d'autres que nous pourrions nommer. Aussi avons-nous ajouté à ces volumes quelques-unes de leurs planches les plus remarquables parmi celles qui étaient exposées. De M. Gaillard, notamment, nous donnons trois chefs-d'œuvre qui resteront parmi les plus fortes et les plus originales productions de l'art français : l'*Œdipe*, l'*Homme à l'œillet* et le *Gattamelata*. Parmi les arts décoratifs, c'est l'orfèvrerie qui a été le plus amplement étudiée; la variété, le charme et le caractère tout artistique de ses produits lui assignaient le premier rang. Après elle, après la céramique, les bronzes, les meubles et les tissus, puis les livres d'art, qui eussent, sans doute, mérité plus que nous ne leur avons donné, nous avons cru pouvoir restreindre un sujet dont l'étude se

présente sans cesse à nous et négliger quelques productions secondaires ou disséminées de l'art décoratif.

Pour les sections rétrospectives, qui sont étudiées dans notre second volume, la besogne a été plus délicate et plus longue, en raison de l'absence si unanimement déplorée et si inexcusable de catalogues officiels, en raison aussi des difficultés que nous avons rencontrées pour obtenir les autorisations nécessaires aux photographes et aux dessinateurs. Partout où cela s'est trouvé possible, sans affaiblir l'enchaînement harmonique de nos travaux, nous avons suivi l'ordre chronologique en commençant par l'Égypte antique. Si nous avons fait passer les études sur la plastique avant les études sur les arts mineurs du moyen âge et de la Renaissance, c'est une raison de préséance de sujet. On nous pardonnera d'avoir été à l'essentiel et d'avoir fait de nécessité vertu, en laissant de côté trois ou quatre sections, desquelles il y aurait eu trop ou trop peu à dire, — comme les monnaies, les instruments de musique, les livres et les reliures, les travaux de la commission des monuments historiques, — et en effleurant à la hâte certains sujets, pour donner plus d'ampleur à ceux qui étaient plus nouveaux ou d'un intérêt artistique plus général.

Nous avons la modestie de penser que notre œuvre n'est ni irréprochable, ni même satisfaisante, à plus forte raison complète. Mais nous avons la conscience de n'avoir point épargné nos efforts et la certitude de ne redouter aucune comparaison avec ce qui a pu être fait ailleurs.

L. G.





COUP D'ŒIL A VOL D'OISEAU

SUR

L'EXPOSITION UNIVERSELLE

Mai 1878.



ONZE ans après une Exposition dont la splendeur et les succès semblaient ne pas pouvoir être dépassés, au lendemain d'une des guerres les plus malheureuses qui aient frappé un peuple, sous le coup de tous les désastres et de toutes les ruines causés par la plus terrible des invasions étrangères, immédiatement suivie d'une guerre civile sans précédent, en proie aux déchirements de sa politique intérieure, avec la menace toujours présente d'une conflagration européenne, la France, dans un effort de redressement superbe, a osé convier l'univers, c'est-à-dire tout ce qui sur cette terre travaille et produit, à un rendez-vous plus solennel, plus grandiose, plus largement international que celui de 1867; elle a pensé qu'on pouvait faire encore plus grand et plus beau, et que, même après 1867, les Expositions universelles n'avaient pas dit leur dernier mot. Les sceptiques, les méfiants, voire les hostiles, n'ont pas manqué à cette

œuvre d'une hardiesse presque inquiétante. La France cependant a osé; son appel a été entendu et écouté, le monde entier, à part quelques abstentions prévues, est venu à elle, et la troisième Exposition universelle de Paris, en dépit de tous les retards, de tous les obstacles et, disons-le, de toutes les mauvaises volontés, a été ouverte à la date fixée, le 1[er] mai 1878. Paris a fait une nouvelle fois honneur à sa vieille devise. Le vaisseau de son Exposition, après bien des tempêtes, se dresse, calme, imposant, magnifique, et le frémissement de ses mille oriflammes jette la gaieté sur l'horizon de la grande ville. La colossale entreprise a réussi, et doublement, en raison de son importance et des difficultés qu'elle a dû surmonter; son succès sera immense, — immense, entendez bien; il l'est déjà. Le 1[er] mai 1878 restera une des dates glorieuses de l'histoire de Paris et aussi de la France. Tous ceux qui ont assisté à l'élan spontané de ces deux millions d'âmes ne l'oublieront jamais. Paris n'avait pas connu la joie depuis bientôt dix ans, et sa joie était bien légitime, car la victoire remportée était celle de la paix, du travail et de la solidarité entre les peuples; celle-là, du moins, n'appellera ni haines ni représailles. La France en sortira plus unie et plus sympathique. Groupons-nous donc sans arrière-pensée autour de cette œuvre nationale; joignons nos communs efforts pour augmenter s'il est possible son intérêt et, par suite, son succès; oublions pour six mois nos querelles et nos ressentiments, et surtout nos petites rancunes; pensons enfin que l'Exposition doit être pour tous une trêve féconde.

Le plan adopté est superbe, personne ne saurait le nier. S'il n'a pas le piquant des lignes courbes de celui de 1867, il a plus d'assiette; il est plus noble et plus vaste. Les lignes droites et les intersections rectangulaires sont peut-être plus monotones, mais elles ont mille avantages qui les rendent préférables, en outre de l'ampleur et de la majesté des perspectives. Tout d'abord la surface disponible s'est trouvée doublée, sans compter le supplément d'espace qui a été fourni par l'adjonction des jardins et du nouveau palais du Trocadéro. Quant à la transformation des pentes du Trocadéro et à leur entrée architecturale dans le plan d'ensemble de l'Exposition, c'est l'inspiration maîtresse de l'œuvre. Cet agrandissement subit du cadre, qui a permis de faire entrer en scène, ou pour mieux dire d'ajouter au spectacle, une haute et large terrasse, un pont, un grand fleuve et tout le panorama d'une ville immense, est une idée de génie, quel que soit, du reste, le mérite des constructions qui font décor.



On a voulu faire grand, on a fait en même temps pittoresque, et d'une façon qui ne nuit point au souvenir si vif laissé par 1867; on a fait autre. Cette division en deux membres bien distincts et cependant intimement liés pour l'œil, puisque le fleuve seul les sépare, entraîne partout une division logique et excellente : dans la plaine, le provisoire, l'éphémère, la vie, l'activité civilisatrice, c'est-à-dire l'industrie et l'art modernes; sur la hauteur, le définitif, ce qui doit survivre à cette fête de six mois, c'est-à-dire le calme, le repos, l'art ancien et ses manifestations infinies, des jardins verdoyants, un palais gigantesque. Pour un tel plan, *cinquante millions* de francs ont été nécessaires, le double de ce qu'un régime qui ne passait pas pour économe avait dépensé en 1867. La France, comme on voit... nous allions dire la République, a bien fait les choses.

Le palais du Trocadéro a la forme d'un fer à cheval très ouvert, dont les deux bras avancent vers le Champ de Mars; il occupe toute la largeur de la terrasse. Au centre et faisant saillie à l'intérieur du fer à cheval, comme une abside d'église, se trouve la grande salle des concerts, flanquée de deux tours qui n'ont pas moins de quatre-vingt-deux mètres de haut. Tout l'ensemble de la construction, qui est l'œuvre de MM. Davioud et Bourdais, est d'un style gréco-byzantin un peu hybride, mais qui du moins, pour les détails de la décoration, est emprunté à notre belle architecture romane du Midi. Les tours, qui sont d'une grande fermeté de silhouette, rappellent un peu la tour du Palais-Vieux, à Florence. Les deux ailes sont des galeries, à colonnades extérieures, assez basses, se découpant en blanc sur un fond de muraille d'un beau rouge pompéien. L'appareillage du monument est tout entier en pierres roses et blanches alternées, comme les églises de l'Auvergne, et en matériaux de choix. Quelques dorures sur les combles, quelques motifs d'incrustations en mosaïque, grecques et fleurons, complètent la polychromie de l'édifice.

Nous n'avons point à juger aujourd'hui une œuvre aussi vaste; nous nous permettrons seulement de faire deux remarques : l'une, qui sera un éloge, c'est que l'idée mère du plan, nous voulons dire la forme en fer à cheval, est excellente; l'autre, qui sera une critique, c'est qu'il est bien difficile de considérer autrement que comme un contre-sens architectural la rotondité centrale, ou plutôt *ventrale*, comme le disait avec à propos notre ami Duranty, qui vient couper en deux la belle ligne des colonnades. Nous savons que certaines nécessités ont commandé à MM. Davioud et Bourdais de mettre ainsi la charrue devant les bœufs, mais ce n'est pas une excuse suffisante à nos yeux. Quoi qu'il en soit, l'œuvre reste, mal-

gré tout, grandiose, et, à ne considérer que la bâtisse, le palais du Trocadéro, construit en l'espace de dix-huit mois, ainsi que le Champ de Mars, est en ce genre le plus grand tour de force qui se soit produit. C'est la preuve la plus extraordinaire de ses ressources qu'ait encore donnée l'industrie parisienne. Cela suppose un outillage matériel et intellectuel prodigieux. Il convient de dire en même temps que les architectes ont été remarquablement secondés par deux hommes des plus capables, M. Raulin, inspecteur des travaux, et M. Masselin, entrepreneur.

La façade extérieure, qui regarde l'avenue du Roi-de-Rome, produit tout d'abord, par sa simplicité robuste, une rare et forte impression. Au point de vue de la vraie grandeur, le revers est peut-être plus beau que la face. Cette première impression ne se dément pas lorsque l'on pénètre dans les grands vestibules à colonnes trapues, en marbre du Jura, qui traversent le monument et conduisent immédiatement le visiteur à l'un des plus beaux panoramas du monde. Ces vestibules ouverts ont vraiment un caractère superbe. Les colonnes à chapiteau roman, à base écrasée, sont d'un galbe tout à fait résistant. Si le reste du palais était à ce diapason, MM. Davioud et Bourdais eussent fait un chef-d'œuvre. Nous rencontrons en passant le fameux groupe en bronze de M. Gérôme, les *Gladiateurs*. Au-dessus sont les salles de conférences qui serviront en même temps, paraît-il, à l'exposition des Portraits historiques, exposition qui sera du plus haut intérêt, malgré qu'elle ait subi de fâcheuses aventures. On sait, en effet, qu'elle devait occuper les premières salles des pavillons des Beaux-Arts, au Champ de Mars; or on n'avait pas pensé que la sculpture, notre gloire artistique la plus incontestée, n'avait pas d'emplacement digne d'elle, digne de nous, et que sur le tard elle se regimberait. Dans le vestibule de gauche s'ouvre, ou mieux s'ouvrira au futur, l'aile du palais consacrée au rétrospectif français; dans celui de droite, l'aile consacrée au rétrospectif de l'étranger. On voit que la logique du plan d'ensemble n'a été perdue de vue dans aucun détail. Quant à la salle des concerts, qui est la plus grande salle de la France et la plus grande du monde avec l'Albert Hall de Londres, on peut dès maintenant préjuger qu'elle sera des plus magnifiques tant par l'ampleur monumentale de ses proportions que par la bonne tenue de sa décoration, ors sur fond rouge. Elle pourra contenir de six à sept mille spectateurs; sa coupole colossale mesure cinq mètres de diamètre de plus que celle de Saint-Pierre à Rome. L'archivolte de la scène est ornée d'une peinture murale

de M. Lameire. Au sommet des combles, la *Renommée* de M. Mercié déploie sur le ciel ses ailes d'or.

Du milieu du palais du Trocadéro s'échappe une grande cascade,



LE BOEUF, PAR M. CAÏN.

(Dessin de l'artiste.)

imitée du château d'eau de Saint-Cloud ; on a reproché à cette cascade, d'abord de ne pas être assez monumentale, ensuite de se relier médiocrement à l'architecture. Le premier reproche nous semble peu fondé; le second est plus juste. Il était, en effet, fort difficile de faire sortir une cascade

d'une abside sans avoir l'air de livrer passage à une gigantesque fuite d'eau. Ceci posé, convenons que les détails décoratifs de cette cascade sont des plus heureux, et qu'elle s'épanouit fort bien. Le bassin final n'a pas moins de soixante-dix mètres de large. Le marbre s'y mêle très agréablement à la pierre blanche et à la fonte dorée. La terrasse à bossage qui la couronne et qui sert de grotte est animée, dans le bas, par deux figures allégoriques en pierre de roche, l'*Air* et l'*Eau,* par MM. Thomas et Cavelié; au sommet, par six figures assises, de grandes dimensions, représentant les six parties du monde : l'*Amérique du Nord,* par M. Hiolle, l'*Amérique du Sud,* par M. Millet, l'*Afrique,* par M. Delaplanche, l'*Océanie,* par M. Mathurin Moreau, l'*Asie,* en Japonaise, par M. Falguière, et l'*Europe,* coiffée d'un casque grec, par M. Schœnewerck. Entre ces six représentantes de notre globe, nous nous permettons de préférer celles qui sont dues au ciseau de MM. Delaplanche et Falguière. Quant à la cascade elle-même, elle est cantonnée dans ses angles inférieurs par quatre pièces également en fonte dorée. Tous ceux qui ont mis le pied à l'Exposition ont, sans aucun doute, été frappés du rôle excellent que jouent ces quatre grandes figures d'animaux dans l'aspect du Trocadéro. Leur fonction décorative est capitale. Nous exprimerons seulement le regret qu'elles n'aient pas été confiées au même artiste, ou aux deux qui avaient déjà donné des preuves indiscutables de leur sentiment architectural. Il fallait faire grand, robuste et simple à la façon de notre immortel Barye ou, comme les tailleurs de pierre de l'antique Égypte, il fallait procéder par masses accusées et penser avant tout à la silhouette. C'est ce qu'ont fait MM. Alfred Jacquemart et Caïn. Nous reproduisons ici ces deux magnifiques morceaux d'après les dessins des artistes eux-mêmes. Nos lecteurs pourront mieux apprécier ainsi leur fière beauté. Le *Bœuf* de M. Caïn est bien l'animal solide du labour, l'animal dont les profils puissants s'accordent si bien avec les plus hautes poésies de la nature champêtre. Il redresse la tête et gonfle son large cou délivré du joug, comme le ferait un taureau de combat. Le mouvement est superbe. De son côté, le *Rhinocéros* de M. Jacquemart n'est pas moins beau. A vrai dire, c'est un chef-d'œuvre d'une rare vigueur, et d'autant plus surprenant que l'étrange colosse n'avait point encore été traité en sculpture et que l'on ne pouvait supposer, comme l'a très justement remarqué M. Charles Blanc, dans le journal *Le Temps*, qu'il y eût quelque chose d'artistique à tirer de cette bête « énorme, massive, trapue, dont le nez est une corne, dont la peau est une cuirasse, dont la queue rudimentaire et courte est le contraire d'une élégance ».

Le *Rhinocéros* de M. Jacquemart est une des meilleures surprises de l'Exposition universelle de 1878. Il n'en est point de même, hélas ! du *Cheval* de M. Rouillard et de l'*Éléphant,* contourné, rapetissé et bizarre, de M. Frémiet, dont le talent, ordinairement si personnel, a fait cette fois



LE RHINOCÉROS, PAR M. A. JACQUEMART.

(Dessin de l'artiste.)

fausse route. Il y avait cependant ample matière dans le caractère sculptural de l'éléphant, en le prenant par le côté grand. M. Frémiet n'avait qu'à penser à certain revers d'une des médailles de Pisanello ou au *Désert indien* de Decamps, où l'on voit des éléphants d'une si monumentale tournure.

De la terrasse qui domine la cascade, le regard embrasse tout le panorama de l'Exposition, et, en y joignant Paris, un panorama sans égal. Avant de descendre vers le pont d'Iéna pour gagner le Champ de Mars, jetons un coup d'œil à vol d'oiseau. Au loin, dans une ceinture de collines verdoyantes, se déroule la capitale, avec tous ses monuments : le nouvel Opéra, le Louvre, la Sainte-Chapelle, Notre-Dame, Saint-Sulpice, Sainte-Clotilde, le Panthéon, le Val-de-Grâce et les Invalides, dont le dôme entièrement doré illumine le ciel; au second plan se développent les longues lignes du palais de fer et de verre du Champ de Mars, terminées par l'École militaire, les hautes cheminées de brique et toutes les annexes qui entourent l'Exposition; au premier plan, les jardins du Trocadéro avec ses mille constructions pittoresques semées dans la verdure. Ici nous ouvrirons une parenthèse pour remarquer que, dans ce tableau, d'un coloris si doux et si brillant, les longs hangars à couverture de tuiles rouges construits au bord de la Seine jettent une note beaucoup trop crue.

Voici d'abord, à droite, au-dessous du restaurant espagnol, — du diable si nous eussions jamais pensé à placer l'art de Vatel sous une égide aussi anticulinaire! — le grand pavillon de l'Égypte, restitution d'une maison égyptienne de style ancien retrouvée par Mariette bey, à Abydos. Remarquons à ce propos que notre illustre compatriote ne pouvant, faute d'un crédit suffisant, en raison de l'état difficile des finances égyptiennes, renouveler les prodiges de 1867, a du moins fait en sorte, habitué qu'il est à opérer des miracles, que cette seconde exposition fût autre et presque aussi intéressante pour les artistes et les savants que la première. Il serait injuste de ne point remercier le khédive de cet acte de haute sympathie personnelle à notre égard. Les retards qui ont été apportés à la mise en œuvre de ce pavillon s'expliquent, du reste, par les difficultés qui ont dû être vaincues. Un peu plus bas se trouvent quatre des annexes les plus curieuses des jardins du Trocadéro : celles du Japon, de la Suède, de la Norvège et de la Chine. Celles de la Chine et du Japon, par le contraste frappant, qu'elles font toucher du doigt, de deux peuples, de deux civilisations, de deux mondes voisins et cependant si dissemblables, sont d'un enseignement supérieur. La petite métairie japonaise, avec sa porte, ses clôtures, ses plates-bandes minuscules, ses plantes grêles, sa maisonnette en bambous, et tout l'imprévu d'un art exquis, discret, raffiné, original et toujours varié, est une des merveilles de l'Exposition. A un point de vue exclusivement artistique, elle méritera les honneurs d'une description complète; de même le pavillon de la Chine, si différent de celui-ci. Au-

dessous encore, voici les menus plaisirs de l'Orient, les bazars et cafés marocains, tunisiens et autres, c'est-à-dire l'association en commandite de tous les marchands de pastilles du sérail du boulevard des Italiens et de la rue de Rivoli, — tout cela très amusant et très pittoresque, — et enfin le pavillon vert-pomme de la Perse et celui du roi de Siam, sans compter le fretin intermédiaire.



L'AFRIQUE, PAR M. DELAPLANCHE.

(Croquis de l'artiste.)

A gauche, un peu en arrière du restaurant français, qui fait pendant à la *fonda* espagnole, et au-dessous d'un aquarium souterrain, le regard est captivé par le pêle-mêle le plus charmant, que dominent, d'une part, le magnifique pavillon en bois ouvragé, type d'élégance et d'appropriation spéciales, de l'administration des forêts de l'État; de l'autre,

l'exposition algérienne, si originale, avec ses boutiques semées sur les accidents de la pente, ses petits kiosques pimpants et délicieusement mauresques, et enfin sa grande mosquée arabe, crénelée et crépie à la chaux, dont le blanc minaret fait le plus étonnant repoussoir au rideau de fond des Champs-Élysées et des Tuileries. Au point de vue de l'art, ce minaret, copié sur l'antique minaret de Mansourah, près de Tlemcen, est une des choses les plus pures qui se puissent imaginer. Du reste, tous les détails de cette intéressante construction ont été empruntés aux admirables monuments arabes de Tlemcen. La porte, qui est un chef-d'œuvre de goût et d'élégance, est copiée sur celle de la mosquée de Bou-Médine, qui, même à côté des trésors de l'Espagne, reste un spécimen unique du génie arabe.

Laissons maintenant tout ce qui, dans ces parages, est purement industriel, et traversons le pont d'Iéna. De ce point, la façade du Champ de Mars, en fer et en verre, présente des lignes architecturales d'une très belle ampleur. Deux grands pavillons d'angle, sortes de dômes ajourés, et un grand pavillon central les dominent majestueusement. Des écussons, — ceux des différentes nations exposantes, — des armoiries, un ton gris bleu d'une harmonie extrême, quelques rehauts de rouge et d'or complètent l'effet. Toute cette façade est à la louange de l'architecte, M. Hardy. La proportion des vides et des pleins est excellente; les profils ont de la force et de la grâce; le style est neuf, sans réminiscences du Sydenham-Palace de Londres, et bien approprié à l'emploi de la fonte. Nous n'y reprendrons que deux choses : la lourdeur inutile des massifs d'angle, ainsi que la vilaine teinte jaunâtre qui les habille et qui détonne sur le beau ton bleuté de la fonte, puis la nullité navrante des grandes figures internationales en plâtre, qui décorent toute la largeur du péristyle. On n'est pas en vérité plus médiocre. Il n'y a guère à retenir dans toutes ces viragos que la *Japonaise* de M. Aizelin, qui est charmante.

Dans les jardins qui précèdent la façade, il y a un nombre considérable de constructions annexes. Nous n'en citerons que trois, qui sont remarquables à des titres divers : le pavillon de la Manufacture des tabacs et celui du Ministère des Travaux publics, où nous rencontrons un emploi très judicieux de la céramique comme élément de décoration extérieure, enfin le grand bâtiment du Creuzot, qui est dû au beau talent de notre collaborateur, M. Paul Sédille.

Avant d'entrer dans les galeries du Champ de Mars, retournons-nous vers le Trocadéro; le coup d'œil en vaut la peine. Une chose nous frappe surtout, c'est le rapetissement du palais du Trocadéro; il

paraît toujours grand, parce qu'il est en réalité gigantesque, mais il ne le paraît pas autant qu'on le voudrait. C'est un grave défaut, qu'il faudra faire intervenir dans le jugement à porter sur l'œuvre de MM. Davioud et Bourdais. Cela vient beaucoup de ce que les points d'appui sont trop minces et trop rapprochés, par conséquent, de l'exiguïté des pleins et des



JAPONAISE, PAR M. AIZELIN.

(Croquis de l'artiste.)

vides, des ombres et des lumières, des blancs et des noirs. Les tours restent belles, quoique un peu grêles; la longue courbe des deux ailes est toujours très majestueuse; la cascade est un peu plate; les animaux dorés font un effet superbe; la rotondité de la salle des concerts s'exagère; la polychromie générale est fine et claire; mais il y a trop de drapeaux, qui semblent épinglés sur les combles comme les petits drapeaux que l'on

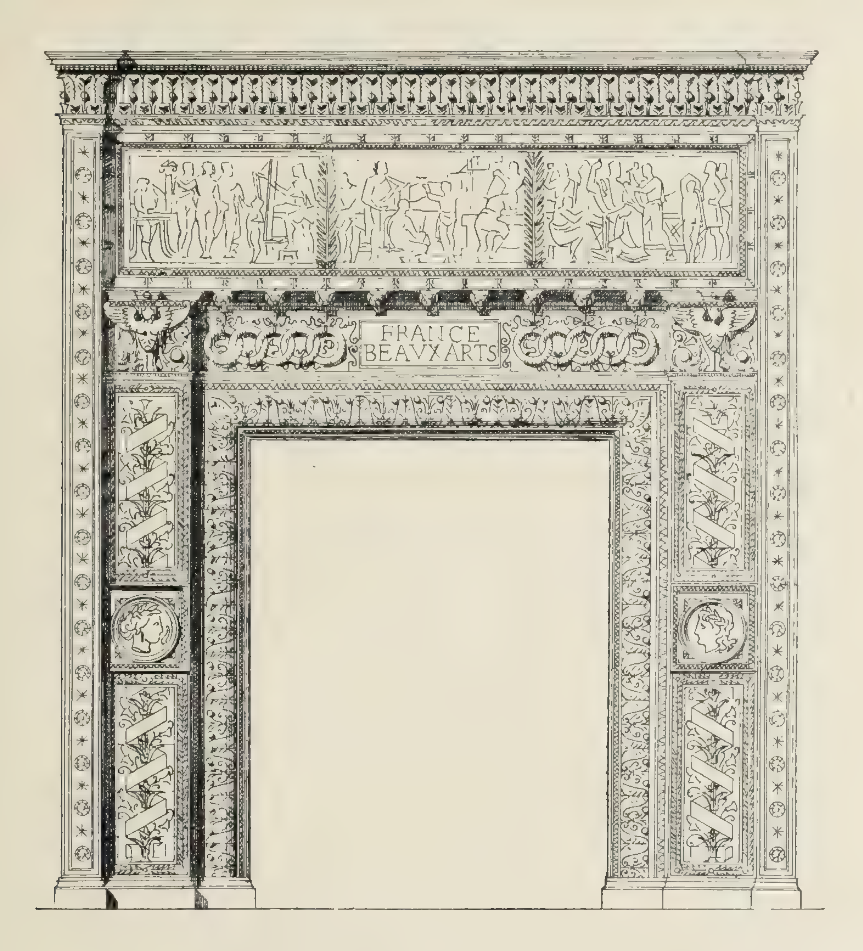
pique sur les cartes « du théâtre de la guerre ». Il faudra les enlever après la fête. Quant au mouvement des pentes gazonnées, il est parfait. En somme, bel ensemble, auquel les applaudissements ne manqueront pas.

Le Champ de Mars est un parallélogramme en fer dont les grands côtés, deux hautes et énormes galeries, d'aspect léger et grandiose, sont réservés aux machines. A gauche, la France; à droite, l'étranger. Tout le palais, pour l'industrie, est partagé par le même dualisme. A gauche, dans le sens de la longueur, les travées de chaque classe : les tissus, l'orfèvrerie, le mobilier, la céramique, l'enseignement du dessin, etc., c'est-à-dire tous les produits similaires de la France; à droite, tous ceux des différentes nations étrangères, dans le même ordre. Dans le sens de la largeur, les travées contiennent la série successive des produits différents pour chaque nation. Par ce plan très simple, il est facile de se reconnaître dans le gigantesque bazar. Aux deux extrémités sont deux immenses galeries, dont les voûtes, d'un jet, sont garnies de caissons peints et dorés, qui, d'assez mauvais goût dans le détail, donnent cependant à l'ensemble une opulence magnifique. Tout ce qui, dans l'œuvre de M. Hardy, a visé à la grandeur est vraiment grand, vraiment en rapport avec les conditions voulues de la construction en fer, sans rien perdre des qualités essentielles de l'architecture : la simplicité, l'équilibre, la netteté, la pondération, la logique. Nous entrons à pleines voiles dans l'âge de la fonte; notre architecture, bien dirigée, peut y rencontrer des ressources d'art tout à fait nouvelles, tout à fait imprévues.

Dans l'espace réservé au centre de la construction, on a élevé, pour les Beaux-Arts, une série de pavillons bas en maçonnerie qui se relient directement aux galeries des extrémités. Cette suite de salles est interrompue en son milieu par deux vastes loggias qui se regardent. Entre ces deux loggias se trouve le grand pavillon de la ville de Paris, dû à M. Bouvard, très remarquable construction en fonte peinte, en terre cuite, en brique et en carreaux de faïence. Cet édifice, d'un caractère si neuf et si intéressant, est destiné à devenir un gymnase municipal. Il accentue l'un des côtés les plus curieux et peut-être les plus féconds de l'Exposition de 1878 : l'emploi de la céramique alliée à la fonte comme organe de décoration. L'intérieur est d'une étonnante légèreté.

Sous les deux loggias des Beaux-Arts se trouvent deux portes monumentales : l'une de M. Jaëger, pour l'architecture, qui est, du reste, beaucoup trop lourde, et de M. Deck, pour l'ornementation céramique, qui est remarquable; l'autre, dont nous reproduisons des fragments d'après les

dessins mêmes de l'auteur, de notre excellent collaborateur M. Paul Sédille, qui est, comme on sait, un des champions les plus actifs de la renaissance de l'art antique au point de vue de l'emploi de la polychromie extérieure. La porte de M. Sédille, faite de terres cuites peintes par endroits et rehaussées d'or, et de faïences émaillées, est une belle application de ces



PORTE DES BEAUX-ARTS, PAR M. PAUL SÉDILLE.

(Dessin de l'artiste.)

principes. Le parti pris décoratif en est puissant et vraiment ingénieux; le style homogène et noble. Tout au plus pourrait-on lui reprocher, dans les proportions, une certaine pesanteur voulue.

C'est sur l'un des espaces à ciel ouvert ménagés le long des pavillons des Beaux-Arts, que se trouve, à droite, la fameuse avenue des façades étrangères. Nous n'avons qu'à enregistrer ici son immense et légitime succès. C'est la grande nouveauté de l'Exposition de 1878. Entre ce défilé

pittoresque de façades multicolores, dont la perspective en enfilade est dominée au loin par l'une des tours du Trocadéro, retenons comme les mieux réussies celles de la Norvège, de la Russie, de l'Espagne, de la Hollande, de l'Angleterre, de la Suisse et surtout celle de la Belgique, qui est un pur chef-d'œuvre dans le style renaissance et bien flamand de l'hôtel de ville d'Anvers; et comme la plus mauvaise, hélas! celle de l'Italie. Celle de l'Autriche, qui a visé à être solennelle, n'est que triste, avec ses *graffiti* à fond noir. Fort amusantes sont celles du Luxembourg, de Monaco, d'Annam, de la Perse, du Maroc, de Siam et de la Tunisie, qui se grimpent à l'envi les unes sur les autres. Fort curieuse est celle du Portugal, copiée sur le gothique ultra-péninsulaire et flamboyant de l'abbaye de Belem.

La grande galerie terminale, celle qui regarde l'École militaire, est occupée par l'exposition du travail manuel; celle de la façade d'Iéna, par laquelle on accède, est occupée : à gauche, par l'exposition monumentale de Sèvres et des Gobelins; au milieu, par les diamants de la Couronne devant lesquels se trouve l'entrée principale des Beaux-Arts, qui commencent par les salles de la sculpture française, primitivement destinées aux Portraits historiques; à droite par l'exposition des Indes, faite aux frais, par les soins et avec les collections particulières du prince de Galles. A ce propos, nous ne saurions répéter assez à quel point le concours chaleureux, actif, incessant et dévoué de l'auguste héritier de la couronne d'Angleterre, secondé par celui de M. Cunliffe Owen, a contribué au succès de notre Exposition, à un moment où elle rencontrait tant d'incrédules. C'est à lui, à lui seul, que nous devons cette magnifique exposition des Indes; c'est à lui, c'est à son intervention personnelle et directe auprès des possesseurs de tableaux, que nous devons les salles de la peinture anglaise, si riches, si complètes, qu'on peut dire qu'à part deux ou trois abstentions regrettables, comme celles de M. Hook et Faed, de la Royal Academy, toute l'école anglaise contemporaine est là dans sa quintessence suprême. N'oublions jamais ces éminents services, conservons-en une inaltérable gratitude.

Dans les pavillons du centre sont donc les Beaux-Arts, peinture, architecture et gravure, de la France et de l'étranger. Nous n'en parlerons que pour mentionner, avec la plus amère tristesse, la façon vraiment inouïe, honteuse, avec laquelle les salles françaises ont été aménagées, ou plutôt n'ont pas été aménagées du tout, à côté des salles étrangères, qui sont des modèles de convenance, d'élégance et de confortable aussi bien pour l'esprit que pour le corps. En France, c'est le désert sans repos, sans oasis

d'aucune sorte, c'est l'horrible nudité, c'est le désordre, l'invraisemblable de la mise en scène et de la distribution des œuvres; c'est une sorte de défi jeté à la conscience publique, à la dignité de notre art national; c'est le soufflet donné en plein visage et qui nous laisse au front une rougeur indélébile. Pas un siège pour s'asseoir, pas une natte pour étouffer le bruit des pas et amortir la poussière, des loques de toile peinte aux portes en guise de tentures, un jour cru avec des traînées de soleil sur les cadres, voilà le bilan! Ce que l'on a fait dans ces derniers jours est vraiment trop peu de chose pour que nous nous croyions en droit d'adoucir les mots.

Ici, dans cette mer immense de choses, de produits, d'œuvres du génie, de l'industrie et de la patience de l'homme dans le travail, sous toutes ses formes, sous tous ses aspects, il faut nous arrêter. Un volume ne suffirait pas pour y jeter un simple coup d'œil. C'est, en vérité, trop de richesses accumulées, trop de merveilles offertes à la fois, un festin trop splendide. Les comparaisons deviennent difficiles, sinon impossibles; l'étude méthodique, presque impraticable. Un si colossal effort est unique; il est effrayant. M. Owen, l'honorable et sympathique président de la section anglaise, a eu raison de dire que l'Exposition de 1878 serait la dernière des Expositions universelles, en ce sens qu'elle ne saurait être dépassée ni même peut-être égalée.

LOUIS GONSE.

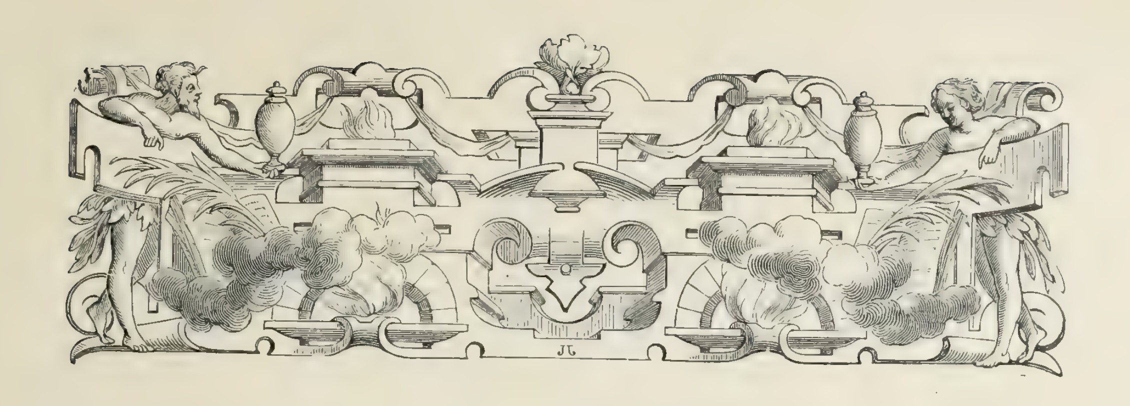
Septembre 1878.

P. S. — Ces lignes ont été écrites dans le feu de la première impression, alors que rien n'était achevé; nous leur donnerions sans doute un autre développement. Malgré cela, nous tenons à n'y rien changer. Le sentiment que nous éprouvions le 15 mai s'est complété, mais il ne s'est pas modifié. Notre admiration pour l'incomparable ensemble de richesses et de documents instructifs que présentent le Champ de Mars et le Trocadéro n'a fait que s'accroître chaque jour. Aujourd'hui l'Exposition est à son point de perfection, et elle dépasse en intérêt tout ce que les plus osés pouvaient attendre; son unité majestueuse frappe d'une invincible émotion tous les esprits qui ne sont pas aveuglés par les passions politiques. Pour nous, comme pour la majorité, elle nous semble belle en dehors de toute étiquette; nous nous réjouissons sans arrière-pensée qu'elle fasse tant d'honneur à notre pays.

C'est aujourd'hui qu'il convient de la juger. Combien de choses sont venues peu à peu et presque sans effort apparent y prendre place! Depuis trois mois, son importance a plus que doublé. Partout l'ordre et l'harmonie se sont établis. Le Trocadéro surtout, qui n'était qu'une maison sans meubles, est maintenant un prodigieux musée. Les merveilles de l'art ancien s'y sont accumulées : à gauche les collections françaises des Rothschild, des Davillier, des Didot, des André, des Basilewski, des Piot, des Gréau, des Spitzer, des Seillière, des Dreyfus, des Fillon, des Odiot, des Maillet du Boulay, des Stein, etc., etc.; à droite, quelques collections étrangères, comme les salles du musée de Boulacq et de l'Espagne, puis une accumulation sans précédent de trésors artistiques de l'Extrême-Orient, laques, bronzes, porcelaines, etc.; au premier étage, une merveilleuse exposition d'art musulman ancien. Ajoutons-y, quoi qu'ils soient misérablement installés dans la salle des conférences et dans celle de la musique de chambre, les portraits historiques français.


L. G.





LA PEINTURE FRANÇAISE



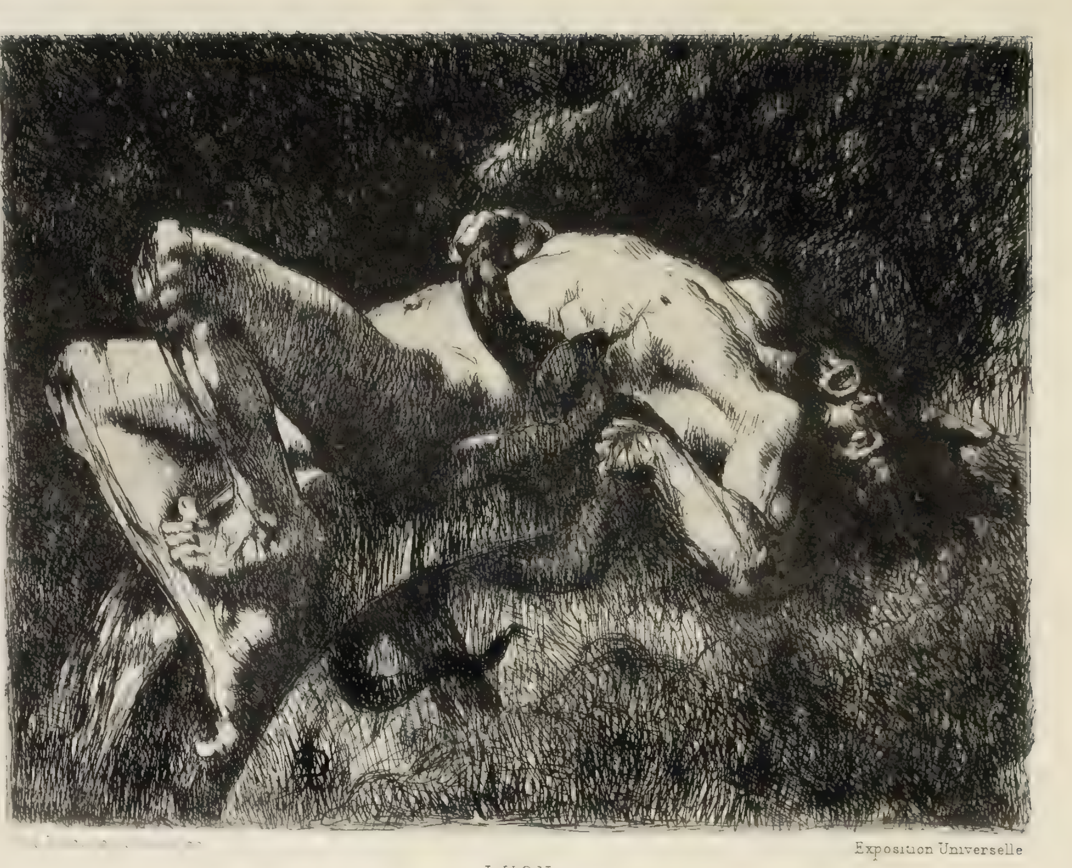
VONS-NOUS fait tout notre devoir? Appelés à montrer à la France et au monde les meilleures des œuvres exécutées par nos peintres depuis l'Exposition universelle de 1867, informés longtemps à l'avance que la plupart des écoles étrangères se présenteraient au concours honorablement armées, avons-nous pris la peine de réunir toutes nos richesses? avons-nous su choisir? Non; le vent de l'ingratitude a soufflé sur nos âmes : nous avons oublié, écarté peut-être, quelques-uns de nos grands morts. L'exclusion n'a sans doute pas été systématique et absolue. On s'est souvenu du jeune peintre, du jeune soldat, que tant de raisons défendent d'oublier, Henri Regnault; on a pensé à plusieurs paysagistes, à Corot d'abord, et aussi à Daubigny, à Paul Huet, à Chintreuil, à Courbet. On s'est rappelé Belly, et l'on est même allé jusqu'à songer à Charles de Tournemine. Pour la peinture romanesque ou historique, on n'a pas eu la mémoire moins complaisante : on a voulu se souvenir de Claudius Jacquand, car, c'est un fait reconnu depuis un demi-siècle, où Jacquand n'est pas, il n'y a point de fête complète. Malheureusement, à l'heure où l'on dressait ainsi la singulière liste des élus, on éliminait doucement quelques-uns des maîtres qui ont

été l'honneur de l'école et dont chacun de nous a le nom sur les lèvres. Il est évident qu'on a eu tort.

Où sont les œuvres du grand rustique, François Millet? Certes, celui-là a représenté un art robuste, il a possédé un profond sentiment des réalités champêtres. Il a eu, en même temps, un souffle puissamment humain, et, dans son dessin simplifié, dans sa recherche du caractère, il a connu cet heureux don de l'agrandissement qui est une des formes du style et que les réalistes modernes ignorent si bien. François Millet a été oublié.

Un autre maître est absent, et les étrangers s'étonnent de ne pas le voir au Champ de Mars : c'est Diaz. Son œuvre était curieuse à montrer: elle a un charme significatif. Diaz s'était brouillé avec les Salons annuels. A la suite de l'Exposition de 1859, où il n'obtint peut-être pas tout le succès rêvé, il se réfugia dans l'abstention. Mais il ne voulut jamais croire à la paresse, et, pendant les dernières années de sa vie, il resta le travailleur infatigable dont les amateurs se disputaient les œuvres. On peut discuter les fantaisies de dessin, les à peu près, les ignorances dont Diaz a fait l'aveu dans le sérail de ses odalisques et de ses sultanes. En un temps où la critique est devenue plus clairvoyante, elle doit reconnaître chez lui une singulière insuffisance de la forme; mais, dans ses jardins enchantés, il a égrené bien des rubis et bien des topazes, il a donné à ses Amours et à ses baigneuses des carnations finement ambrées, et, comme coloriste, il n'a point été remplacé. Si une certaine pauvreté de goût restreint la valeur d'art de ses chasseresses nues, Diaz demeure un paysagiste spécial, le peintre des dessous de bois, des ciels enchantés et aussi des soirs d'orage. Il n'eût pas été impossible de se procurer quatre ou cinq de ces derniers tableaux, de ceux qui, ayant passé directement de l'atelier de l'artiste dans la galerie des amateurs privilégiés, sont demeurés inconnus à la foule. Ces peintures, où revit avec un accent particulier le souvenir du grand Théodore Rousseau, auraient ajouté à l'exposition l'attrait d'une curiosité inédite.

Nous aurions voulu revoir aussi quelques pages d'un portraitiste personnel et inquiet, Gustave Ricard. Il était bien dans la tradition, celui-là! Il a connu les maîtres, il les a copiés avec une intelligence admirable, il les a aimés jusqu'à en souffrir. Sans doute Ricard a parfois apporté dans sa recherche quelque chose de maladif. Il pensait que le peintre de portraits doit modifier sans cesse son idéal et même sa manœuvre en présence des types toujours différents qui posent devant lui. Dans sa sin-



Exposition Universelle

IXION.

Imp. A. Quantin. Paris

cérité, qui a pu parfois côtoyer la méprise, il se demandait, le pinceau à la main, quel mode il devait employer pour exprimer le caractère du modèle. Il a pensé à Léonard, à Reynolds, à Van Dyck, à Rembrandt, à Lawrence; il s'est aventuré dans l'ombre rousse des vieux Hollandais; il a cherché les clartés lumineuses, à l'heure où personne n'osait encore songer au ton clair. Il y eut chez Ricard un peu d'alchimie, mais il a souvent trouvé de l'or. Ce vaillant artiste, d'une distinction si haute, méritait d'autant plus un souvenir que les invités de la France, les étrangers, connaissent mal sa valeur et que, si nous n'y prenions garde, un silence venu trop tôt pourrait se faire autour de son nom.

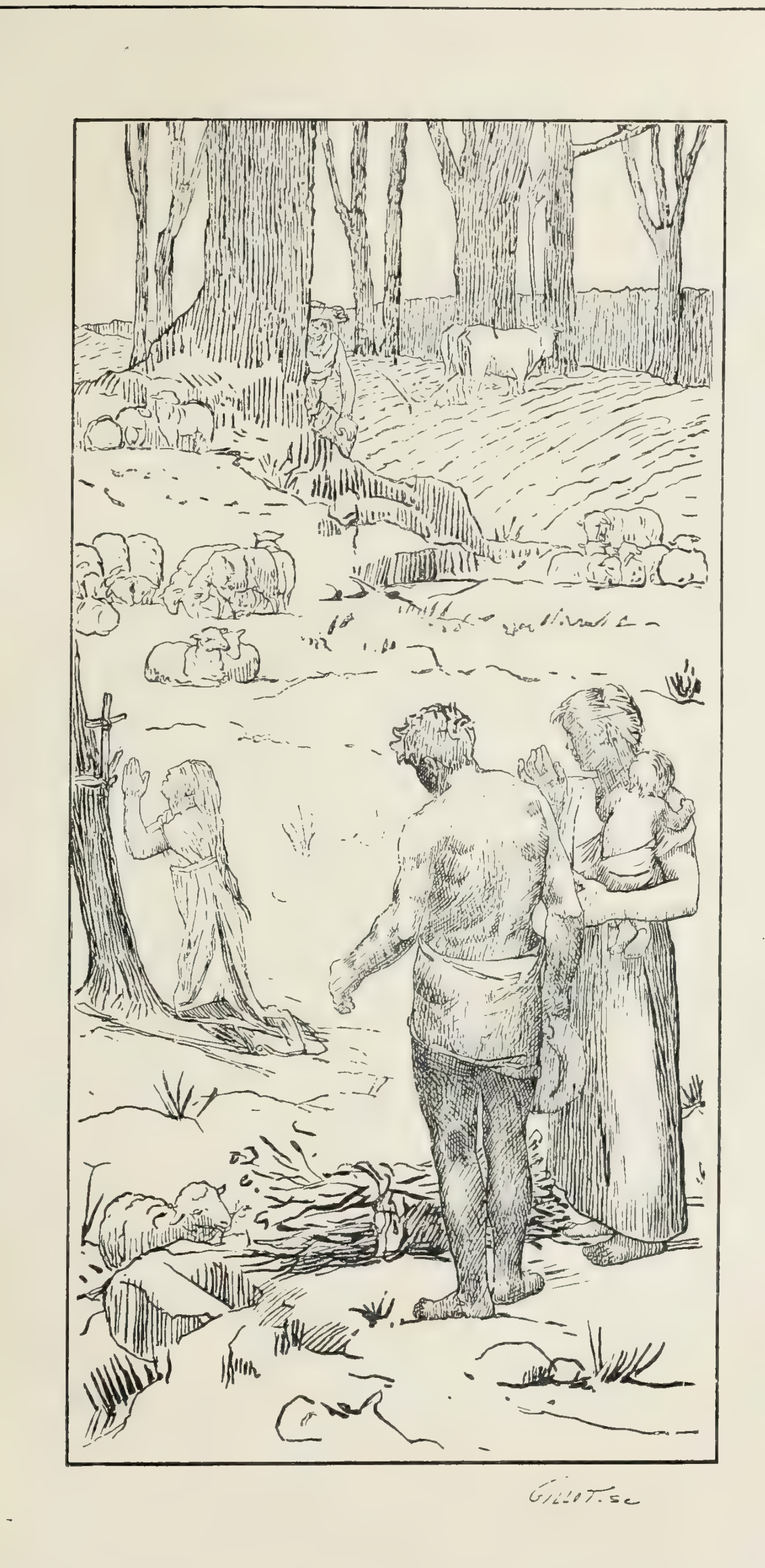
L'idée d'écarter Fromentin semble plus étrange encore. Il avait certainement, dans sa finesse de juge, les opinions ironiques et les dédains qu'on doit avoir à l'endroit des faiseurs; mais le culte qu'il professait pour les vrais maîtres ne l'avait jamais conduit à dire brutalement sa pensée à propos de ceux de ses camarades qui lui paraissaient s'être égarés sur une fausse piste. On a admiré avec quelle réserve exquise, en quels termes voilés, il a fait allusion, dans les *Maîtres d'autrefois,* au talent de quelques-uns de ses contemporains. Fromentin savait les choses de la peinture beaucoup mieux que les hommes du métier ne sont accoutumés de les connaître, et ceux qui ont siégé avec lui au jury, ceux qui l'ont rencontré au Louvre ou ailleurs, se rappellent quelle était la délicatesse de son jugement. Cette délicatesse, qui était le fond de son esprit, il l'avait aussi au bout du pinceau. La grande force, l'éclat triomphant ont pu lui manquer, mais il a toujours compris les lois de la lumière, il a toujours su « faire le tableau », c'est-à-dire un ensemble, un spectacle complet dans son unité. Que Fromentin ait, en outre, trouvé, pour ses figures orientales, pour ses chevaux, pour ses lévriers d'Afrique, des formes fines, des silhouettes élégantes, des colorations distinguées, c'est un point que tous reconnaissent. Mais sa valeur véritable n'est pas dans le bonheur et dans le goût du détail; elle est, je le répète, dans l'application constante de cette doctrine, si violemment méconnue aujourd'hui par les successeurs de Fortuny, que l'œuvre de peinture est une œuvre de sacrifice, une synthèse « une et indivisible ». Les visiteurs du Champ de Mars auraient revu avec plaisir et avec profit quelques-unes des chasses ou des fantasias de Fromentin, et aussi ces beaux tableaux qui ne furent point compris à l'origine et où il a dit la vérité sur Venise. Cette joie leur est refusée. On n'a voulu penser ni à Fromentin, ni à Ricard, ni à Millet, ni à Diaz. Leurs peintures se

seraient comportées dignement devant les critiques des deux mondes. Il est vrai — et c'est là sans doute leur seul crime — qu'elles auraient restreint la place que réclamaient certaines médiocrités vaniteuses.

D'autres noms, des noms considérables, manquent aussi au catalogue. Ce sont ceux des absents volontaires. Nous n'avons point à en dresser la liste ; mais on s'aperçoit bien vite qu'une revue des forces de l'école contemporaine présente une étrange lacune lorsqu'on ne voit figurer à leur rang ni M. Puvis de Chavannes, ni M. Baudry. De pareils maîtres ne se laissent pas aisément oublier.

Les grandes décorations de M. Puvis de Chavannes sont aujourd'hui fixées aux murailles des musées d'Amiens et de Marseille ; les dernières et les plus belles sont au Panthéon. Nous espérons que les étrangers venus à Paris pour s'enquérir de l'exacte situation de l'art moderne n'auront point manqué d'aller voir, sur la colline du pays latin, cette histoire de sainte Geneviève où, dans une gamme faite de colorations adoucies, M. Puvis de Chavannes a groupé ses personnages avec une simplicité qui ressemble à de la grandeur. Le peintre n'a pas voulu s'égarer dans les curiosités de l'archaïsme ; il a su néanmoins donner à la légende de la bergère parisienne le recul et les lointains de l'histoire. Grâce à un système de composition dont toute rhétorique est bannie, il a trouvé l'accent à la fois calme et nouveau, la sérénité sévère et douce qui conviennent à des motifs si étrangers aux préocupations modernes. Le procédé d'exécution et le parti pris de la couleur ajoutent, d'ailleurs, un grand charme aux peintures de M. Puvis de Chavannes. Elles enrichissent les murailles de l'édifice d'une décoration qui a la somptuosité tranquille d'une tapisserie un peu passée.

Avec des qualités bien différentes, avec des dons singulièrement plus variés, M. Baudry est encore un maître dont la personnalité tient une grande place dans l'école. Nous ne faisons aucune difficulté de reconnaître que sa fantaisie a été parfois inquiète et inégale, que son pinceau a pu le trahir. Mais M. Baudry est un portraitiste exceptionnel. Il exprime admirablement le caractère particulier d'une physionomie ; il a, du reste, toutes les distinctions d'un coloriste qui, sous le rayon clair, cherche le ton rare. Son imagination a de la richesse, avec la vertu du renouvellement. On l'a bien vu dans la décoration du foyer de l'Opéra, qui est, quant à présent, l'œuvre maîtresse de l'artiste. Si M. Baudry avait aujourd'hui à refaire ses plafonds, il tiendrait compte de la hauteur vertigineuse à laquelle ils ont été placés ; il donnerait plus de force à ses



SAINTE GENEVIÈVE, PAR M. PUVIS DE CHAVANNES. (Dessin de l'artiste.)

colorations; mais il ne pourrait donner plus d'ingéniosité à ses combinaisons mythologiques, plus d'élégance à ses déesses et à ses muses. Il est fâcheux qu'on n'ait pas obtenu pour la grande fête du Champ de Mars quelques-uns des vivants portraits de M. Baudry, quelques-unes de ses charmantes figures, visions poétiques où l'on peut étudier la forme en mouvement et la grâce agissante.

L'exposition est donc incomplète. Il semble prouvé que nous n'avons pas mis dans notre jeu toutes les bonnes cartes; mais les récriminations seraient aujourd'hui stériles. Il faut prendre cette collection d'œuvres modernes telle qu'elle a été constituée. Si elle ne représente qu'imparfaitement l'effort des dix dernières années, elle dit certainement beaucoup, elle garde un intérêt bien évident. C'est, après tout, un choix des peintures qui, depuis 1867, ont été exposées aux Champs-Élysées. On y voit clairement la gravité de la tentative moderne, et l'on y voit aussi quelque chose qui, aux Salons annuels, n'apparaissait pas avec autant d'éloquence, je veux dire la trace d'une certaine tristesse et comme la recherche, un peu pénible et tendue, d'un art où le cœur ne s'épanouit pas librement.

Peut-être l'éclairage des salles de l'Exposition est-il imparfait; peut-être a-t-on abusé du velum qui fut réclamé au mois de mai, et qui, aux jours diminués de septembre, protège trop les tableaux contre la plus aimable des visiteuses, la lumière. Il est possible aussi que le contraste soit trop vif lorsqu'on sort des salons où les Espagnols, les Italiens, les Anglais arborent si joyeusement l'étendard des couleurs tendres. En entrant dans l'exposition française, on éprouve une impression singulière, on se croit en présence d'une école à laquelle manqueraient la gaieté, l'élan victorieux, la jeunesse ardente et folle. Comme nous sommes devenus raisonnables, grands dieux! et comme nous peignons noir! Il semble que nous insistions lourdement sur la toile avec un pinceau chargé d'ombre, que nous voulions à toute force paraître sérieux et convaincus, et que nous nous plaisions à souligner nos moindres paroles. Considérée dans l'ensemble, l'école moderne a l'air de croire que le passant n'a pas l'intelligence prompte, qu'on ne serait pas entendu si l'on parlait à demi-mot et qu'il faut appuyer pour être compris. De là un peu de lourdeur générale, une atmosphère épaissie, une sorte de jour d'atelier strictement fermé aux rayons trop vifs, aux belles clartés qui tombent d'en haut. De là surtout une véritable tristesse dans l'effort, une recherche plus ou moins pénible et comme une gêne dans l'émission de la voix. Où en sommes-nous? N'y a-t-il plus d'oiseaux qui chantent librement sous le ciel bleu?

Il y en avait un. Notre école a possédé un peintre qui faisait de l'art avec la joie sereine et l'infatigable entrain des intelligences heureuses. C'était Corot. On sait de quelle jeunesse éternelle fut douée cette âme charmante. Ancien au point de vue des dates et seulement par les fatalités



LE SONGE DE SAINTE CÉCILE.

(D'après un carton de M. Paul Baudry, pour l'Opéra. — Dans la peinture, la sainte et les anges sont vêtus.)

de la chronologie, Corot avait gardé pour les spectacles de la nature les beaux enthousiasmes, les ardeurs d'un amoureux. Et, en même temps, il avait la longue expérience du maître qui, sachant l'art infini, retourne tous les matins à l'école. Il comprenait bien la diversité des tons et des formes, il avait une juste notion des différences; mais son pinceau prenait sur la palette moins de couleur que de lumière, et il enveloppait les bois,

les lacs, les prairies dans le voile transparent de l'unité. Son paysage était tantôt blond, tantôt gris, tantôt d'un vert printanier; il était toujours harmonieux, toujours baigné d'une atmosphère respirable. Corot peignait la saison de l'année, et l'heure du jour, et le moment. Nous avons à l'Exposition du Champ de Mars une dizaine de ses tableaux, simples études d'après nature, comme le *Beffroi de Douai,* ou compositions poétiques, comme la *Biblis* et les *Plaisirs du soir,* qui parurent au Salon de 1875 et qui sont ses dernières œuvres. Le *Lac de Garde,* le *Saint Sébastien,* une vue de *Ville d'Avray* disent bien que Corot n'eut pas la monotonie qu'on lui a quelquefois reprochée. Il y a, dans les peintures qu'on a heureusement réunies sur le même panneau, des fraîcheurs matinales, des herbes mouillées, des gazons dorés par le rayon oblique du soleil couchant, des ciels où l'aurore entr'ouvre ses violettes, tout un monde enchanté, qui est vrai par la lumière, qui est émouvant ou du moins charmant parce qu'il est pénétré de poésie. Corot était, en effet, de ceux dont le puissant caprice échappe, avec des légèretés de sylphe, au terre à terre des vulgarités quotidiennes. Dans un temps où les petites vérités de la prose sont si précieusement recherchées, il a été le dernier poète.

Daubigny, dont la mort est presque d'hier, n'était pas de la famille de Corot, et cependant il appartenait aussi à cette génération enthousiaste que la Muse avait touchée de son aile. On prétendait en ces dernières années qu'il en prenait trop à son aise avec l'exactitude du détail et qu'il ne tenait pas en ordre la comptabilité des brins d'herbe. Il est certain qu'il y pensait peu. La perfection graphique n'avait jamais été son souci. Il voyait les ensembles, les grandes masses; il devinait et faisait comprendre la puissance latente des végétations vigoureuses, il disait l'intensité productrice des sèves cachées. Daubigny a été un coloriste énergique, soit qu'il ait peint la robuste verdure des prairies au mois de juin, soit qu'il ait fait courir dans les forêts jaunissantes le premier frisson de l'automne. Le talent de Daubigny n'est pas complètement représenté à l'Exposition : on peut y étudier néanmoins la largeur de sa dernière manière, car la série des paysages qu'on a réunis s'étend de 1868 à 1876. Nous y retrouvons un de ses *Printemps,* avec la rangée des pommiers en fleur, et le fameux tableau des *Coquelicots,* page à la fois éclatante et intime où l'été radieux a mis tous ses sourires. Ici le motif est pris à la réalité pure; mais Daubigny a su prêter à cette modeste campagne des environs de Paris une sorte de grandeur simplifiée, et, en peignant le portrait d'un champ pareil à ceux qu'on peut voir tous les jours, il est presque parvenu

à nous donner l'impression d'un spectacle exceptionnel. Dans les paysages de Daubigny, il faut admirer la forte notion des vitalités de la nature avec la simplicité qui résulte de l'élimination volontaire du détail et qui implique une sorte de vue synthétique. On ne respire pas dans ses tableaux



DAVID, TABLEAU DE M. DELAUNAY.

(Croquis de l'artiste).

l'air subtil, l'éther élyséen qui inonde les solitudes de Corot; mais, pour être moins virgilienne, son atmosphère n'est pas moins salubre et vivifiante. Si différents qu'ils soient, ces deux peintres ont ceci de commun qu'ils ne sont pas les esclaves de la nature, qu'ils savent tirer de l'accident particulier la loi générale, qu'ils expriment largement ce qu'on sent par le cœur autant que ce que l'on voit avec les yeux, c'est-à-dire l'essence

même des choses. C'est par là qu'ils font songer à leurs ancêtres glorieux, aux vieux maîtres.

Nous ne croyons pas ici être le jouet d'une passion rétrospective, la victime de l'amour profond que nous inspirent les peintres du passé. Notre idéal n'est pas cloîtré dans les lointains de l'histoire. Nous savons le prix de l'effort moderne ; nous savons surtout à quel point il est légitime, car les temps changés autorisent, dans l'art, l'essai d'un nouveau mode d'expression. Mais lorsqu'on a étudié un peu la peinture, on se persuade qu'au-dessus et pour ainsi dire au travers des caprices du goût, incessamment transformé, il y a quelque chose qui demeure et qui continue ; on croit à une succession d'artistes qui, en des temps différents, ne portent pas le même costume, ne parlent pas le même langage, et font cependant le même rêve. Si l'art vivant est humain, il est de la même famille que l'art du passé, et il en rappelle l'ineffaçable souvenir, comme la chanson nouvelle qui, sans le savoir, répète quelques-unes des notes de la musique que les aïeux ont chantée. On retrouve parfois dans la modernité qu'on croit la plus neuve la saveur persistante d'un parfum connu. C'est même là une caractéristique de bon augure, et il est certain que nous avons éprouvé cette impression subtile devant les œuvres de Delacroix, de Rousseau, de tous ceux que nous avons aimés.

Si l'on essayait d'appliquer aujourd'hui ce système de la ressemblance morale, cette loi de l'hérédité intellectuelle, on trouverait peut-être qu'ils ne sont pas très nombreux dans les galeries de l'école française, ceux qui, de près ou de loin, accusent une certaine parenté avec les anciens maîtres. Nous n'essayerons pas de les compter ; l'addition serait trop vite finie. Il nous semble cependant que, parmi les peintres dont l'accent est le plus moderne, il en est un qui se rattache aux écoles du passé : c'est M. Henner. Nous voyons bien ce qui lui manque ; nous nous rendons à peu près compte des défauts dont quelques critiques se sont montrés si effarouchés et qui ont autorisé les divergences d'appréciation. On reproche à M. Henner l'incertitude de ses contours et le caractère flottant de ses silhouettes. On voudrait que l'artiste délimitât ses figures au moyen d'un trait plus précis. Nous comprenons l'objection. Si les questions personnelles n'étaient pas les plus misérables questions du monde, nous rappellerions que nous n'avons pas été conquis dès les premiers jours par les séductions du talent de M. Henner. Peut-être trouverait-t-on dans la *Gazette des Beaux-Arts* la trace de nos hésitations et même de nos résistances. Il nous semblait voir de la mollesse dans la *Biblis,* qui est de 1867,



H. L. LEVY PINX. BOILVIN SCULP.

HERODIADE

Gazette des Beaux-Arts



dans la *Femme au divan noir,* exposée au Salon de 1869. Et, en effet, ces deux figures ne sont pas parfaites, quoique le sentiment de la chair y soit déjà très remarquable. Mais, sans déserter son système, l'artiste a depuis lors fait bien des progrès. Au point de vue du clair-obscur, M. Henner peut s'apercevoir aujourd'hui qu'on ne saurait trop exagérer la légèreté des demi-teintes ; en moins de dix ans, elles noircissent. La clarté dans les ombres, c'est le premier mot de la sagesse. M. Henner l'a reconnu ; il a en outre appris un grand art, dont, au temps de ses débuts, il soupçonnait à peine les ressources, le portrait.

Nous voyons bien ici que les œuvres des vrais maîtres abondent en leçons précieuses. M. Henner doit beaucoup à leurs conseils posthumes. Tous les portraits qu'il expose sont intéressants, mais il en est un — celui de Mme Karakéhia — qui mieux que les autres frappe les yeux par l'éloquence attirante d'une personnalité intense. M. Henner n'écrit pas la forme à la façon de Holbein ; il laisse certains contours dans le vague, et cependant ses têtes ont un relief extraordinaire et l'accent même de la vie. Dans ce portrait de Mme Karakéhia, comme dans tous ceux qu'il a réunis au Champ de Mars, on trouve, avec les qualités habituelles du maître, une chose rare, l'individualité du regard. C'est une vertu qu'on ne peut admirer que chez les observateurs de premier ordre. Le grand peintre dont nous venons d'écrire le nom, Holbein, l'a possédée au degré suprême ; mais elle a manqué à plus d'un portraitiste glorieux.

Parmi les tableaux de figures que nous montre M. Henner, il en est un, les *Naïades,* qui n'avait pas été exposé encore. C'est une réunion de baigneuses dans un paysage un peu chimérique et où l'indécision du détail laisse à l'esprit le droit de flotter dans le rêve. Sur ces fonds estompés, les formes, alors même qu'elles ne sont pas strictement circonscrites, prennent des reliefs tournants et des rondeurs exquises : on voit se mouvoir dans la pénombre les corps savoureux des nymphes, à qui la nudité fait la plus charmante des parures. Les baigneuses de M. Henner sont doucement ambrées, dans une tonalité fine et chaude. Ces colorations délicates n'ont guère été bien connues que par les peintres heureux qui, au début du XVIe siècle, ont mis sur la grâce lombarde le rayon doré des Vénitiens. A ce point de vue, les *Naïades* ne sont pas tout à fait les sœurs de la petite rêveuse nue qui illumine de sa clarté triomphante le *Soir,* du Salon de 1876. Ici, c'est la note blanche s'enlevant, immaculée comme les pétales du lis, sur les énergies d'un crépuscule qui tout à l'heure sera la nuit. L'effet est strident, hardi, magistral. Ce tableau, que quelques-uns

ont jugé étrange, nous a toujours été cher. Il résume toutes les aspirations de l'artiste. Et lorsque nous revoyons, séparées ou réunies, les baigneuses, les nymphes, les naïades du peintre alsacien, nous n'avons pas à entrer en dispute avec nous-même, nous cédons au charme vainqueur; nous respirons comme un parfum venu de l'Italie devant l'œuvre d'un maître qui a sans doute ses insuffisances, mais qui, dans l'école moderne, est le seul qui évoque le souvenir de Corrège et de sa magie.

En dehors des classifications adoptées, cherchons, sans souci des sujets ou des genres, les artistes qui ont une force individuelle, un accent particulier. A la suite de la bataille romantique, si oubliée aujourd'hui, un grand principe a été reconnu, la liberté du peintre. Mais il faut savoir se servir de l'indépendance proclamée, et nous voyons qu'ils sont assez rares, ceux qui utilisent le bénéfice de la conquête. On les a affranchis, ces braves ouvriers de la palette et du pinceau, et, séduits par les routines anciennes, ils reviennent aux méthodes que nous avions crues abrogées. Quelques-uns restent obstinément soumis aux règles de cette convention théâtrale qui, d'après ce qu'on leur répète encore, représente le style, c'est-à-dire la forme épurée, le choix des lignes, l'embellissement légitime. Certes, rien ne serait plus respectable qu'un large coup d'aile dans l'azur; rien ne serait plus désiré. Les grandes visées ne sont en aucune façon interdites à notre époque. Mais le style, ou ce qu'on appelle de ce nom, ne saurait être la récitation banale et plus ou moins convaincue d'une leçon péniblement apprise; si le style n'est pas une sincérité, il n'est qu'une rhétorique, et rien n'est moins digne de notre intérêt.

Les élèves de l'école, les anciens comme les nouveaux sectateurs de la tradition, sont évidemment fort troublés. Ils se sentent en présence de formes qui n'expriment plus la pensée moderne, ils hésitent, ils assistent à des écroulements dans l'édifice de leurs certitudes, ils vont un peu à l'aventure. Il y a chez les mieux doués des lendemains hasardeux. Le jour où M. Machard a vu naître sous son pinceau cette charmante figure de la *Séléné,* arabesque blonde qui monte dans le ciel nocturne, il a obéi à une véritable impression d'artiste, il a trouvé une courbe heureuse. Mais M. Machard a, depuis lors, cessé de faire des trouvailles : il semble incapable de récidive. Quel sera le sort de M. Joseph Blanc, qui l'a suivi à l'école de Rome? Il faut, pour le juger, attendre l'achèvement des grandes peintures qu'il exécute au Panthéon. Nous n'avons ici que son tableau du Salon de 1876, la *Délivrance,* qui est l'histoire du paladin de l'Arioste protégeant Angélique contre les atteintes du monstre fabu-

leux. M. Blanc groupe volontiers ses personnages à la façon des anciens décorateurs; il est fort préoccupé de la Renaissance ou, pour être plus exact, des faiseurs de cartons de la seconde moitié du XVIe siècle, et son maniérisme n'est pas sans élégance. Quant au coloris, il l'ignore. Son



HERCULE ET L'HYDRE DE LERNE, PAR M. GUSTAVE MOREAU.

(Croquis de l'artiste pour la figure d'Hercule.)

Angélique est exsangue et blafarde, et Roger est monté sur un cheval aussi pâle que celui de la Mort.

M. Lehoux, qui a obtenu le prix du Salon en 1874 et qui a été — on ne sait pourquoi — considéré comme une espérance, ne s'est jamais intéressé à la tradition que par ses côtés suspects. Le *Saint Étienne,* où les anges prennent des attitudes si dégingandées, est un tableau violent, le

modèle du tableau à paraphes. M. Maillard possède quelques dons heureux. Ses colorations faiblissent souvent ; mais il semble que, dans son allégorie, le *Héros,* la figure principale a une certaine tournure décorative. Quant à M. Monchablon, il a étonné, par l'inégalité de ses efforts, ceux qui font profession de suivre le mouvement des Salons annuels. Il a eu, dans ses mythologies démodées, de surprenants accès de fadeur ; il a été faiblement inspiré par l'histoire, et il s'est compromis un jour avec une *Jeanne Darc* qu'Alexandre Fragonard lui-même eût hésité à applaudir. M. Monchablon ne nous montre pas ses erreurs : il a bien choisi son exposition. Dans sa *Mort de Moïse,* qui fut son dernier envoi de Rome, dans ses *Évangélistes,* qui appartiennent aujourd'hui au séminaire d'Angers, on retrouve, avec un accent trop adouci, le sentiment de l'équilibre et le goût des compositions bien rythmées.

Mais, parmi ces peintres qui se rattachent d'une manière plus ou moins directe aux enseignements de l'école, on ne voit point de créateurs personnels. Ils se souviennent : ils n'inventent pas. Ils parlent, et souvent avec quelque difficulté, un langage connu. Le visiteur s'arrêtera avec plus de complaisance, et aussi avec plus d'inquiétude, devant l'œuvre de M. Élie Delaunay. Ici on sent une force. Il y a même chez le peintre un peu d'âpreté, car il a parfois trouvé le moyen d'être métallique dans la grâce. Nous avons à l'Exposition ses trois tableaux du Luxembourg : la *Peste de Rome*, la *Mort de Nessus,* la *Diane,* et une vigoureuse étude de nu, l'*Ixion*. Le plus ancien de ces tableaux, la *Peste,* demeure le meilleur. C'est presque une création. Dans la rage fiévreuse du mauvais ange qui va marquer les maisons où le mal doit sévir, dans les colorations sinistres du ciel, dans les cadavres abandonnés au long des rues désertes, il y a le sentiment, un peu perdu aujourd'hui, des choses tragiques. Ce tableau, inspiré par une sorte de romantisme qui, au lieu de lâcher les formes, les souligne comme avec un outil de fer, est une œuvre caractéristique qu'on n'oubliera pas. La *Diane* de M. Delaunay ne nous a jamais compté parmi ses adorateurs. Des femmes aussi farouches ne sont véritablement pas encourageantes. La dureté semble ici s'élever à la hauteur d'un système. Nous avons toujours protesté contre cette théorie. Où est le charme de l'épiderme, où est la vitalité dans ces carnations solidifiées qui, sous le baiser de l'amoureux, résonneraient comme du bois sec ?

Aux moindres œuvres de M. Delaunay, on devine la volonté intraitable d'un ennemi intime de Corrège. Appliquée au portrait, cette énergie devait nécessairement amener d'étranges résultats. Devant les images

féminines, on est d'abord dépaysé par l'austérité de l'allure. M. Delaunay est comme un homme qui dirait durement des choses tendres. Ses modèles ont évidemment un charmant sourire : ce sourire s'est figé sur des lèvres de bronze. En outre, l'atmosphère étant éliminée, les figures sont strictement plaquées sur les fonds. Ce sont là de bien graves défauts, et cependant nous retrouvons intacte devant le portrait de M[lle] L..., appuyée au treillage vert d'un jardin, l'impression que nous avons éprouvée lorsque cette étrange peinture fut exposée au Salon de 1872. La grâce n'est pas là; l'accent est bien dur, mais le caractère est poussé au maximum. Qui dira jamais les complications de l'art? Voici une œuvre qui devrait déplaire et qui s'incruste dans la mémoire.

Cette fermeté de pinceau est naturellement mieux à sa place dans les portraits d'hommes. Les contemporains de M. Delaunay sont des lutteurs sur le visage desquels les combats de la vie et la fatigue des travaux intellectuels ont laissé une trace; leur teint n'a pas, comme celui des femmes, les douces fraîcheurs de la rose du Bengale. M. Delaunay peut les traiter cavalièrement. Ses portraits masculins sont superbes. Je n'en veux distinguer aucun, quoique celui de M. Legouvé soit justement célèbre, car ils ont tous des qualités pareilles; ils ont la ressemblance sévèrement écrite, la physionomie morale, la fermeté de la médaille. M. Delaunay a pu quelquefois s'égarer dans des tentatives hasardeuses, mais des tableaux comme la *Peste de Rome* et la plupart de ses portraits obligent la critique à s'incliner devant une œuvre où se reconnaît toujours l'effort résolu d'un pinceau viril.

M. Gustave Moreau est aussi une personnalité intéressante. Si jamais un artiste moderne a songé aux maîtres anciens, c'est bien l'auteur de la *Salomé* et de l'*Hercule devant l'Hydre*. M. Moreau a étudié les peintres primitifs et surtout ceux du XV[e] siècle finissant; mais il les a trouvés beaucoup trop simples, et il a combiné ses velléités archaïques avec les curiosités d'un orientalisme chargé d'émaux, de pâtes rapportées, de paillons et de verroteries. A la suite d'efforts qu'il ne dissimule pas, il arrive à des résultats non classés. La *Salomé*, déjà discutée lors du Salon de 1876, conserve son caractère énigmatique. L'*Hercule* est plus clair. Il y a vraiment une création intellectuelle dans l'audace silencieuse du jeune dieu, qui, délicat comme une femme, va se mesurer avec le monstre polycéphale. La juxtaposition a ici la valeur d'une antithèse. On sent très bien que la solitude fangeuse où l'hydre se repaît de cadavres va être témoin d'une formidable bataille, et que l'intelligence triomphera du reptile, incar-

nation symbolique des forces aveugles de la nature, au temps où la matière en désordre n'était qu'un chaos continué. M. Moreau est un inventeur : le monstre épouvantable qui se dresse sur sa queue et agite ses têtes sifflantes fait le plus grand honneur à son imagination. Nous croyons, d'ailleurs, avoir déjà parlé de ce beau tableau, et nous ne voudrions pas nous répéter.

Au surplus, M. Moreau demande à être jugé sur des œuvres nouvelles : on ne connaissait ni le *Jacob*, ni le *David*, ni le *Moïse exposé sur le Nil*, ni *le Sphinx deviné*. Les trois premiers de ces tableaux pourraient provoquer bien des objections : je les supprime. Tout le monde a noté chez M. Moreau la surabondance des détails, qui étouffent le sujet principal sous une avalanche de bijouteries; tout le monde a vu ou cru voir dans sa conception et dans sa manœuvre une sorte de passion maladive pour la singularité. Chercher midi à quatorze heures, c'est demander aux horloges les plus complaisantes un renseignement qu'elles ne peuvent pas donner. Il y a pourtant bien des rencontres heureuses dans ces peintures où les accessoires tiennent tant de place. Le *Moïse exposé sur le Nil* a pour toile de fond une perspective de monuments égyptiens, caprice architectural que n'aurait pas désavoué John Martin, et qui a de la puissance et de la grandeur. Mais parmi les œuvres nouvelles de M. Moreau il en est une qui a beaucoup de caractère : c'est *le Sphinx deviné*. Œdipe a trouvé le mot de l'énigme. Le monstre, vaincu, se précipite dans l'abîme; porté par les ailes qui ralentissent sa chute, il descend, il tombe dans le gouffre entre des rochers d'une invention farouche et superbe. Le héros victorieux assiste à ce suicide. La préciosité de l'exécution amuse peut-être un peu trop le regard; mais, on le sait, M. Gustave Moreau ne consentira jamais à être simple. *Le Sphinx deviné* n'en est pas moins un tableau de l'originalité la plus frappante. Étrange talent! étrange système! On proteste, on se révolte, et l'on est pris par la curiosité même.

M. Moreau a, d'ailleurs, quelques-unes des qualités du coloriste; mais il ne comprend le ton que dans les joailleries du détail; il n'a pas la notion des grands contrastes équilibrés; en outre, et bien qu'il ait traité souvent des sujets tragiques, il ne sait pas mettre sa couleur d'accord avec sa pensée. Il porte le deuil avec des saphirs, des escarboucles et des ors. Ces défauts, — le coloriage scintillant du morceau, l'absence d'harmonie dans l'ensemble, la méconnaissance des lois qui font du spectacle optique un drame douloureux ou une chanson égayée, —



SARPÉDON.

(Tableau de M. Henri Lévy, dessin de M. A. Gilbert.)

ces défauts se retrouvent chez la plupart des modernes, car, il faut bien l'avouer, depuis la mort de Delacroix, nous cherchons vainement des coloristes complets : nous n'en trouvons aucun.

Ce n'est point à dire qu'il n'y ait pas çà et là des intentions excellentes, des velléités qui, dans d'autres temps et dans d'autres pays, se seraient élevées à la hauteur d'un procédé rationnel. Nous avons même, car il ne serait pas juste de faire sonner trop haut notre pauvreté, des peintres d'une rare délicatesse. Nous regrettons que M. Ferdinand Humbert n'ait exposé qu'un tableau. Nous aurions pris un plaisir extrême à revoir, disposées en bel ordre, les peintures qu'il a signées depuis dix ans et qui, pour avoir provoqué certaines critiques au point de vue du sentiment ou des types, n'en restent pas moins des tentatives d'une distinction quelquefois exquise. Nous n'avons au Champ de Mars que la *Vierge* du musée du Luxembourg, un groupe dont la disposition est empruntée à Cima da Conegliano et aux Vénitiens de 1510. La coloration s'y montre éclatante; mais l'œuvre n'est pas suffisamment personnelle. M. Humbert, qui a un si beau culte pour le ton rare, n'a pas dit son dernier mot : l'année prochaine, sans doute, nous le retrouverons au Panthéon.

M. Henri-Léopold Lévy se présente à l'Exposition dans des conditions meilleures. Il nous fait revoir son *Hérodiade* de 1872, son *Sarpédon* de 1874, et il nous raconte, dans le pavillon de la ville de Paris, les aventures de saint Denis, peintures importantes qui doivent être placées à l'église Saint-Merry et qui y feront bonne figure. M. Lévy compose avec dextérité; il a du mouvement, et, bien que ses colorations soient parfois trop agréables, trop émiettées, elles sont toujours harmonieuses. Parmi les peintres de la génération nouvelle, l'auteur de l'*Hérodiade* est certainement un de ceux qu'un accent particulier permet le mieux de reconnaître de loin.

La revue que nous poursuivons aujourd'hui a nécessairement de nombreux défauts; il en est un surtout dont elle doit s'accuser : condamnée à être rapide, obligée de passer vite devant les artistes et devant les œuvres, elle doit supprimer toute analyse et abréger la discussion. Nous regrettons cette exigence du moment. Comment parler en deux lignes de la *Mort de Ravana*, de M. Cormon, qui, lui aussi, cherche la couleur, et qui, malgré l'inégalité de ses tentatives, a des qualités si sérieuses et quelquefois si charmantes? L'énorme tableau de M. Benjamin Constant, l'*Entrée de Mahomet II à Constantinople*, exigerait une disser-



MORT DE RAVANA. — (Croquis de M. Cormon, d'après le carton de son tableau.)

tation en règle. Nous l'avons essayée lors du Salon de 1876, et nous n'avons pas à la reproduire. Contentons-nous de dire que le défaut des coloristes de l'heure présente est bien marqué dans cette grande page. D'étonnants bonheurs de détail, point d'ensemble, et des vides affligeants, de véritables hiatus dans la répartition des tons. Beaucoup trop de gaieté, d'ailleurs, dans la représentation d'un fait historique où les cadavres jouèrent le premier rôle. Vis-à-vis le *Mahomet II*, on a placé une autre tragédie, la *Respha*, de M. Becker. Il semble que ce tableau n'a pas perdu; sans doute la mère qui, son bâton à la main, épouvante les oiseaux de proie, reste bien mélodramatique; mais la série des jeunes gens crucifiés est assez patibulaire, et l'invention n'est pas commune. Quant à l'*Inondation*, de M. Roll, c'est une composition pleine de vigueur : la note dominante incline trop vers les noirs. L'artiste, d'ailleurs, n'a pas suffisamment économisé les trivialités. Lorsque le gouvernement acheta le tableau de M. Roll et l'envoya au musée de Toulouse, les gens du pays ne furent point mécontents; mais ils firent observer avec douceur que le peintre parisien leur avait prêté gratuitement des laideurs qu'ils n'ont pas.

Pendant ces dix dernières années, on a vu grandir un artiste, M. Jean-Paul Laurens, qui, alors même qu'il n'eût pas été doué de remarquables qualités techniques, aurait intéressé la foule par le choix de ses sujets. La nécessité d'un peintre sentimental et funéraire a toujours été reconnue en France. S'il n'existait pas, on l'inventerait. Nos pères s'étaient prodigieusement passionnés pour les suppliciés de Paul Delaroche. Il peignait mal; mais il avait tant de colère contre les bourreaux, tant de pitié pour les victimes! Une certaine aptitude à trouver des motifs émouvants fit tout le succès de Delaroche. M. Laurens l'emporte à tous les points de vue sur le sensible auteur de la *Jane Gray*. Il a découvert dans l'histoire de très belles horreurs. L'idée d'exhumer le pape Formose, de le revêtir de ses habits sacerdotaux et de l'asseoir sur le trône pontifical pour s'entendre dire des choses dures, est une trouvaille pittoresque qui, au temps des effervescences romantiques, aurait provoqué l'enthousiasme et le délire. Les cadavres qui, dans l'*Interdit*, se décomposent silencieusement devant la porte de l'église condamnée, viennent aussi d'une imagination qui ne manque pas de ragoût. M. Laurens raconte bien ce qui est horrible : l'épouvantable a trouvé en lui un historiographe plein de zèle. Ce galant homme vit dans les cimetières. Il nous fait assister aux funérailles de Guillaume le Conquérant; il entr'ouvre le cercueil d'Isabelle la Catholique; il



LA DÉLIVRANCE, PAR M. JOSEPH BLANC.

(Croquis de l'artiste.)

étend sur un lit vulgaire le cadavre de Marceau. Et toutes ces choses sont dites avec le plus grand soin, d'un pinceau ferme et sûr, et sur le ton grave qui convient. D'autres fois, M. Laurens se contente du motif solennellement intime, comme dans le *Saint Bruno refusant les présents du comte de Calabre*. Ce tableau, qu'on revoit avec plaisir dans l'exposition organisée par la ville de Paris, est une des meilleures compositions de l'auteur. Il est plein d'austérité et de tenue : il réunit en outre une série de personnages dont les têtes sont peintes excellemment. Lorsque M. Laurens se place résolument vis-à-vis d'un modèle, il l'interroge avec une intelligente persistance, et il finit par lui arracher son secret. Nous en trouvons la preuve dans le portrait que l'artiste a fait d'après lui-même pour la collection du Musée des Offices. Cette tête, accentuée et vivante, est modelée avec un soin rigoureux, et elle paraît d'autant mieux dessinée qu'elle a été maintenue dans la gamme claire, sous l'honnête rayon qui ne cache rien.

En général, les peintures de M. Laurens, alors surtout qu'elles reparaissent réunies comme au Champ de Mars, sont un peu assoupies sous un voile de tristesse. Les ombres ne sont pas d'une transparence suffisamment vénitienne. L'artiste, si consciencieux d'ailleurs et si robuste, aurait intérêt à faire çà et là quelques excursions dans le clair.

La manière de M. Jean-Paul Laurens, on l'a déjà remarqué, est bien d'accord avec une des préoccupations de l'heure actuelle. Elle est raisonnable et modérée. Elle se déclare la fidèle servante des réalités ; elle prend ses informations, et elle les discute avant de les produire dans une œuvre publique. C'est une tendance absolument contraire à celle des enthousiastes d'autrefois. Le lyrisme était moins raisonneur. Le nouveau système, qui tient un si grand compte de la vérité, pourrait nous faire faire beaucoup de chemin, et il serait prudent d'en prévoir les conséquences. Quant à présent, il a donné des résultats d'un intérêt bien réel. Comment, lorsqu'on cherche à caractériser les inquiétudes de l'école moderne, ne pas prendre au sérieux des peintures telles que celles de M. Ronot? Son meilleur tableau, la *Colère des Pharisiens,* exprime à merveille la préoccupation nouvelle. Les types, les attitudes, les expressions, tout est emprunté à la nature. Ce qui, en certaines périodes de notre histoire, a été si passionnément recherché, je veux dire la beauté des lignes et des visages, l'idéal enfin, est déclaré comme non avenu, par une sorte de positivisme dédaigneux. C'est l'élimination de la fiction et de l'absolu. Toutes les têtes sont des portraits. Dans les *Pharisiens* de M. Ronot, il n'y a d'imaginaire



PAUL DUBOIS DEL ET PINX. AMAND-DURAND SC.

« MES ENFANTS »

Gazette des Beaux-Arts Imp. A. Quantin, Editeur

que le nom qui leur est donné. La réalité, et rien que la réalité, tel est le mot d'ordre. M. Ronot a, d'ailleurs, un talent bien authentique. Mais n'est-il pas curieux, après toutes nos aventures et tous nos rêves, de nous voir revenir à une doctrine qui eut, au XVII[e] siècle, son importance et sa raison d'être? Comme autrefois les Lenain, nous faisons poser le personnage depuis son bonnet jusqu'à sa chaussure, et notre conscience est satisfaite quand nous n'avons pas triché dans la copie.

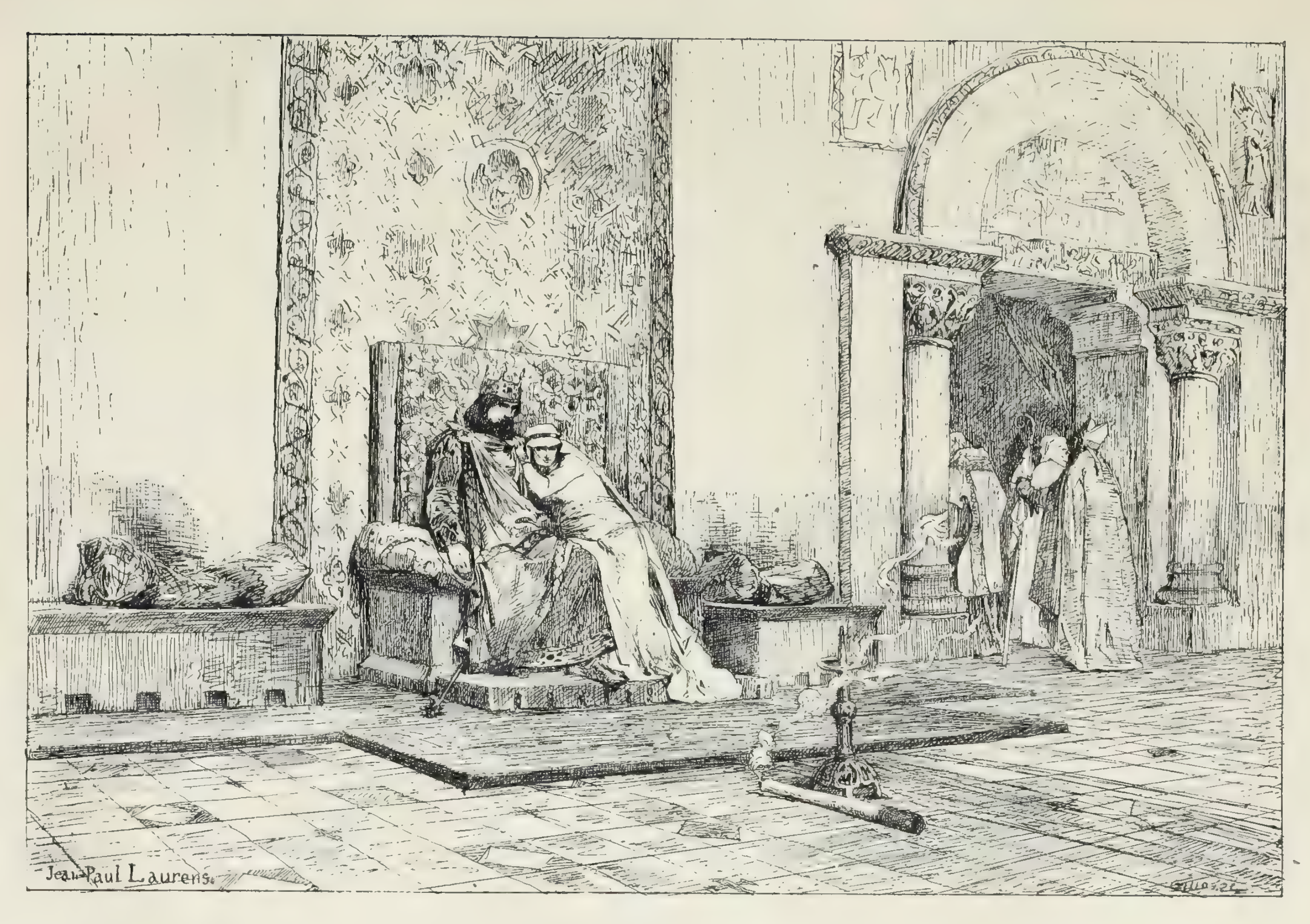
Ici nous constatons des tendances, nous enregistrons des résultats sans en apprécier la légitimité. Mais nous sommes bien forcé de dire que ce culte pour la vérité, même pour la vérité en haillons, n'est nullement un fait imprévu. De même qu'en 1851, les petitesses archéologiques de ceux qu'on appelait les néo-grecs suscitèrent les protestations du maître peintre d'Ornans, de même les fadeurs d'un idéalisme en cire, en savon, en porcelaine, doivent provoquer nécessairement un retour vers les réalités vivantes. En présence de tableaux pareils à la réunion de nymphes de M. Bouguereau, où l'on voit des femmes nues, polies et émaillées comme des assiettes, et fades comme les poupées qui pivotent aux vitrines des coiffeurs, on n'a qu'un désir, la fuite; on a qu'un rêve, l'évasion. On regarde autour de soi, on cherche une fenêtre ouverte du côté de la vérité, on se réfugie même dans la laideur, on donnerait son royaume pour une caricature. L'abus de l'artificiel provoque de légitimes révoltes. On se tourne vers la *Femme du Pollet,* de M. Vollon, et l'on trouve quelque élégance à cette commère, parce qu'elle n'est pas chimérique et qu'elle est bien peinte, et l'on s'attablerait volontiers dans le *Cabaret,* de M. Ribot, s'il n'était pas tombé dans les verres un peu de suie.

Nous venons de citer deux peintres excellents, deux maîtres. M. Vollon a des ressources très variées. On ne lui rend pas pleine justice quand on veut le cloîtrer dans la nature morte. Il triomphe sans doute dans les batteries de cuisine, dans les chaudrons de cuivre reluisants, dans les belles armures damasquinées; il peint les poissons comme Van Beyeren, mais il se souvient d'avoir été paysagiste, et, pour nous, nous faisons grand cas de sa *Route de Rocquencourt,* où les tons sont si francs et si lumineux. Comme peintre de figures, M. Vollon a encore des progrès à faire. On voit dans cette *Femme du Pollet* dont nous parlions tout à l'heure, on a vu au Salon dernier, dans l'*Étudiant espagnol,* que le vaillant artiste ne possède point tout à fait l'art d'animer les carnations; il leur donne un aspect luisant qui sent la manière. Il serait digne de lui de s'imposer la fatigue d'un effort pour arriver à peindre les personnes comme il peint les choses.

Quant à M. Ribot, il a des qualités de praticien qui sont véritablement admirables. Il a beaucoup aimé le noir, et cette passion ne lui sera pas pardonnée. Je ne sais si, comme on le disait autrefois, la nature a horreur du vide; mais elle a certainement horreur du cirage, et elle met toujours du clair dans l'obscur. M. Ribot, d'ailleurs, ne refuse pas de s'amender. Les trois tableaux qu'il expose au Champ de Mars ont été exécutés de 1870 à 1875, et ils n'expriment pas d'une façon complète les préoccupations actuelles de son talent. On a vu au Salon du printemps dernier, dans la *Comptabilité* et dans le portrait de la *Mère Morieu*, que son idéal s'est fort éclairci. On a vu aussi que, pour le maniement du pinceau, M. Ribot est un des premiers ouvriers de l'école contemporaine.

L'amour de la vérité vraie inspire également quelques-uns de nos portraitistes. Plusieurs d'entre eux protestent, au nom de la sincérité, au nom des grands maîtres de l'époque glorieuse, contre les élégances banales, contre les concessions que l'art devrait s'interdire. Combien les mots ont été détournés de leur sens! On est allé jusqu'à traiter M. Bastien-Lepage de révolutionnaire. M. Bastien-Lepage est absolument dans la tradition, et dans la meilleure. Quand le portrait du *Grand-Père* fut exposé en 1874, on crut avoir affaire à un artiste épris de la singularité. Nous sommes tellement habitués aux ombres opaques des successeurs de l'école bolonaise que, lorsqu'un peintre place son modèle en plein air et l'éclaire du rayon loyal qui supprime tous les noirs, on crie à l'insurrection. J'aime à croire que le *Grand-Père*, de M. Bastien-Lepage, n'effrayera plus personne aujourd'hui. C'est une étude d'une sincérité étonnante : l'effet de lumière est la justesse même, et nous devrions tous nous estimer heureux si les maîtres à la mode consentaient à dessiner avec une exactitude aussi précise. La *Communiante* n'est étrange que pour les juges attardés qui n'ont pas encore étudié les peintres du commencement du XVIe siècle. Quant au portrait de M. Hayem, c'est une de ces effigies qui disent tout. La vérité de l'attitude, le ton des chairs, le mouvement particulier de la lèvre révèlent chez M. Bastien-Lepage l'habileté passionnée de l'observateur le plus incisif.

On sait combien le portrait s'est relevé depuis quelques années. Chaque printemps, on voit au Salon des Champs-Élysées s'accentuer le progrès et se préciser la conquête. Le genre n'est pas, d'ailleurs, soumis à une seule méthode, et le libéralisme de la critique doit admettre ici la diversité des idéals. Un de nos premiers portraitistes est aujourd'hui M. Paul Dubois. A l'origine, et pour un instant, il a paru se préoccuper de la manière de



L'EXCOMMUNICATION DE ROBERT LE PIEUX.

(Dessin de M. J.-P. Laurens, d'après son tableau)

M. Henner : depuis deux ou trois ans, son langage est devenu plus personnel. Il y a pour les sculpteurs des grâces d'état. Habitués à étudier la forme dans ses saillies et dans ses dépressions, savants à mesurer de l'œil l'importance relative des reliefs, absolument convaincus qu'une tête humaine n'est pas une abstraction, mais un solide, ils ne peuvent pas, ils ne veulent pas trahir. Tous les statuaires qui font de la peinture devraient modeler comme Léonard de Vinci. Les portraits de M. Paul Dubois semblent justifier ce raisonnement. Lorsque, par un dessin rigoureusement exact, il a établi et préparé ses dessous, il modèle avec une patience admirable, avec un zèle qui ne se lasse pas. « Encore un peu plus outre », dit-il comme le personnage de Corneille. Quelquefois la recherche de l'extrême finesse refroidit un peu le travail : c'est ce qui est arrivé pour le portrait de Mme la princesse de B..., dont l'aspect général peut faire supposer une succession d'efforts ; mais la plupart des autres peintures de M. Dubois ont, dans l'achevé de leur perfection, des apparences simples et presque faciles. Les portraits des enfants du sculpteur, celui d'une petite fille, Mlle P. M..., celui de M. P. F..., qui n'avait pas encore été exposé, ont, avec un modelé impeccable, la grâce attendrie de la jeunesse ou le ferme accent de la vie active et sévère.

Si nous voulions grouper les peintres en raison de leurs affinités, nous devrions citer un élève à côté d'un maître. M. Wencker, qui a obtenu le prix de Rome en 1876, manquerait au plus élémentaire de ses devoirs, s'il n'était pas jeune. Et, en effet, il est encore à l'Académie ; mais il a déjà un talent très raffiné. Son portrait de Mlle G..., en robe de velours gris, retrouve à l'Exposition universelle le succès qui l'accueillit au Salon de l'année dernière. Élève de M. Gérome, M. Wencker a corrigé les leçons de son professeur ; il a étudié la manière de M. Paul Dubois, et son modelé est d'une souplesse charmante. M. Philippe Parrot est encore un peintre dont le pinceau a de la tendresse. Il n'est pas sans quelque lointaine parenté avec M. Henner. Son portrait de Mme de S..., en proie à une rêverie attristée, est une peinture délicate et subtile. Nous croyons voir aussi dans la *Galatée* de M. Parrot un sentiment amoureux des carnations féminines, une morbidesse qu'on chercherait en vain chez M. Delaunay, qui, malgré tout son talent, fait des chasseresses en bois, et chez M. Bouguereau, qui fait des nymphes en faïence.

Et comment ne pas se préoccuper de l'exécution, lorsqu'il est démontré, par l'exemple de M. Bonnat, que la lourdeur d'un instrument empêché compromet les intentions les meilleures et que des sabots de plomb ne


L. Bonnat.

rendent pas la démarche légère? M. Bonnat n'est un bon peintre que lorsqu'il consent à charger à peine son pinceau et à modérer les accents, qui, dans les écoles de décadence, ont été considérés comme des signes de vigueur. L'artiste, qui a d'ailleurs des qualités bien réelles, a reconnu la nécessité de se contenir quand il a eu à peindre le portrait de M. Thiers. Il n'a pas voulu s'arrêter aux surfaces, il a cherché le caractère dans l'attitude et l'expression, et il a eu des légèretés d'outil qui précisent la forme avec une netteté décisive. Ce portrait est, à tous les points de vue, le chef-d'œuvre de M. Bonnat. Pour en apprécier les mérites, il faut le comparer aux autres œuvres du peintre, à celles surtout qu'il a maçonnées avec sa truelle ordinaire. Il y a dans les galeries de l'Exposition un certain portrait de dame en robe bleue, dont les bras imitent, avec une attristante perfection, le crépi des murailles. Des rugosités sur les chairs des femmes! Pourquoi pas des verrues sur les pétales du camélia? Une autre objection peut être adressée à M. Bonnat: il n'a aucune distinction dans ses fonds, et ses modèles sont évidemment gênés par les choses compliquées qui sont derrière eux. Après avoir mis Mme Pasca en pénitence dans une cave, M. Bonnat a adopté depuis deux ans des fonds lie de vin de l'aspect le plus arbitrairement désagréable. L'élégance des modèles appellerait une atmosphère moins suspecte.

Nous ne pouvons, on le conçoit, nous arrêter devant tous les portraitistes. Plus d'un mériterait une étude spéciale, soit en raison du résultat obtenu, soit à cause de la question de doctrine. Nous avons des maîtres souriants, des arrangeurs; nous avons aussi des implacables. M. Gaillard, l'admirable graveur dont on sait les mérites à la *Gazette* et partout, a choisi dans son œuvre de peintre un portrait de femme dans lequel la sûreté du dessin, la précision du détail, la vérité locale du ton sont poussées jusqu'aux limites extrêmes. Cette patiente méthode, qui n'oublie ni une ride de la peau ni une flétrissure de l'épiderme, est empruntée aux plus grands maîtres des temps sincères. Les femmes doivent la trouver effrayante. Ce système a d'ailleurs été suivi, mais au point de vue de la prose, dans la *Grand'Mère* de M. Renard, dont les connaisseurs furent si touchés en 1876 et qui est aujourd'hui au Luxembourg.

Faut-il citer d'autres noms? Les portraits exposés par Mlle Jacquemart sont ceux de M. Duruy (1869), du maréchal Canrobert (1870), de M. Dufaure (1873). C'est dire qu'ils sont du meilleur temps de l'artiste, car, depuis lors, Mlle Jacquemart a malheureusement amolli sa manière. M. Tony Robert-Fleury réussit surtout dans les portraits de petite dimen-

sion. M. Jules Lefebvre a aussi sa personnalité et son importance. Il arrive à la physionomie par la sévérité du dessin et le rendu des détails. Son portrait de M. Léonce Raynaud est une œuvre savante et forte. L'habileté de M. Lefebvre se révèle, d'ailleurs, dans plus d'un genre : il a eu quelquefois un faire un peu sec; mais comme les réalités de la vie sont bien écrites dans la *Femme couchée,* dont l'exécution est généreuse, dans la *Madeleine,* où la forme nue s'enveloppe d'une caresse!

Les critiques de l'avenir auront beaucoup à dire sur M. Carolus Duran. Aux écrivains qui entreprendront l'étude d'ensemble que mérite ce grand producteur, je me permets de donner un conseil. Je leur recommande de tenir compte de la chronologie. Ne l'oublions jamais : M. Carolus Duran est parti du noir; il a sacrifié aussi aux contrastes violents, et aujourd'hui encore il ne serait pas éloigné de soutenir que des respects infinis sont dus à la vérité du ton local. Cette doctrine a déjà été discutée : elle ne s'affirme pas, d'ailleurs, d'une façon trop intempérante dans les portraits que M. Carolus Duran a réunis au Champ de Mars. Mais il reste dans la *Dame au gant* et dans le portrait de Mme Feydeau, qui sont de 1869 et de 1870, quelque chose des anciennes préoccupations de l'artiste : si ces peintures ont noirci, c'est que, pendant cette période, l'auteur admettait dans ses colorations des éléments noirs. Nous croyons qu'il a aujourd'hui d'autres visées. Il modèle dans le clair, il ne fatigue pas ses dessous, et il arrive à peindre des carnations lumineuses. Je ne parle point de ses autres qualités. Le portrait de Mme la comtesse de P... est de l'arrangement le plus heureux, et les mains surtout, dont le caractère individuel a été si fidèlement respecté, sont d'une tonalité tout à fait fine. Il n'y a plus à faire l'éloge ni de l'ancien portrait de « Jacques », qui, chassant sur les terres de Gainsborough, s'appelle aujourd'hui *l'Enfant bleu,* ni du portrait de la jeune fille de l'artiste, où le pinceau facile se joue au milieu de colorations si harmonieuses, ni de la figure équestre de l'amazone, qui a arrêté son cheval au bord de la mer, et qui sourit, fleur d'élégance mondaine, sur les sables blonds du rivage. Les gens austères et les pédants pourront déblatérer à leur aise contre cet art qui est tout en dehors et qui glorifie le rayon en fête, le froufrou des étoffes et les gaietés de la palette. Pour nous, nous croyons que ces belles façons de représenter la vie sont légitimes, que l'obligation d'être sépulcral n'a été imposée à aucun peintre, et que, par leur bel arrangement décoratif, les portraits de M. Carolus Duran — ceux-là du moins



SAINT JÉROME : ÉTUDE AU CRAYON, PAR M. GÉROME, POUR SON TABLEAU.

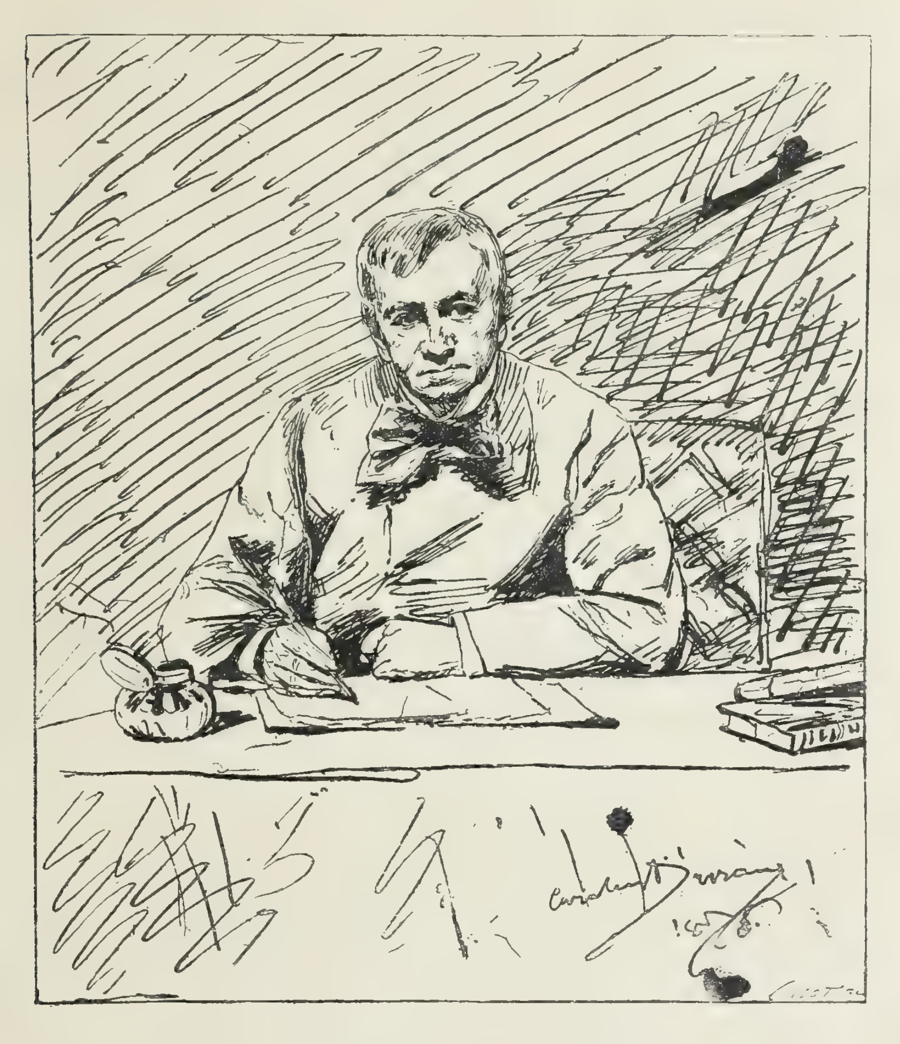
où il n'a pas fait parler trop haut le ton local — ne sont pas sans rappeler les maîtres luxueux qu'on admire dans les musées.

Les pages qu'on vient de lire et les noms dont elles ne présentent qu'une nomenclature abrégée suffiraient à montrer combien les aptitudes de l'école sont diverses et combien, même dans un seul genre, elle trouve des modes différents pour exprimer sa pensée. Les uns voudraient avoir l'éloquente discrétion, la puissance concentrée d'Antonello de Messine ou de Holbein; les autres visent au caprice fastueux de Van Dyck ou de Largillière. Ici le silence, là le bruit, et partout la liberté, car chacun est maître de choisir son langage, et l'art moderne a précisément ce caractère qu'il réédite la tour de Babel.

Dans cette mêlée confuse, l'avenir aura à faire son choix. Ses préférences restent, quant à présent, mystérieuses; mais il est vraisemblable qu'il s'intéressera à toutes les sincérités; on peut même prévoir qu'il saura faire état des œuvres de M. Jules Breton. Sans doute cette forme de la paysannerie n'est pas celle qu'avait rêvée Courbet; mais le peintre d'Ornans n'a peut-être été qu'un chimérique, il n'a compris qu'un des aspects de la vie, car, dans la représentation des travailleurs des champs ou de la mer, il n'admettait pas qu'un élément de beauté, ou tout au moins de caractère, pût se mêler aux humbles figures rustiques. On voit bien dans la *Fontaine* et dans la *Glaneuse,* dans les *Pêcheurs de la Méditerranée* et dans les *Raccommodeuses de filets*, que M. Jules Breton est d'un tout autre sentiment. Il emprunte ses motifs à la réalité, mais il les revêt d'idéal. La pente, je le sais, est dangereuse. Au point de vue de la question de système, M. Breton peut faire penser à Léopold Robert, dont les Italiens, idéalisés à contresens, manquent complètement d'authenticité. Le peintre de Courrières a bien vu le péril. Il reste dans la mesure; il modifie très peu les têtes; ce qu'il arrange, c'est l'attitude. Il est certain qu'une paysanne qui porte une cruche peut la tenir gauchement et qu'elle peut aussi donner au mouvement de son corps et de ses bras quelque chose qui ressemble à de l'élégance. Le rhythme fonctionne pour tout le monde, et, sous un pinceau savant, la ligne est si complaisante qu'elle peut travailler même au bénéfice des pauvres. Je crois donc que M. Breton ne dépasse pas la limite de son droit lorsqu'il cherche dans la nature vivante l'élément de beauté relative, qui pour beaucoup d'autres que lui y demeurerait caché. C'est là, du reste, une question qu'il faudra reprendre un jour : je me borne à l'indiquer, parce que l'auteur de la *Fontaine* est un talent qui fait le plus grand honneur à l'école,

et qu'on a déjà commencé à le traiter comme un romanesque, ce qui est, on le sait, une grave injure.

Il est certain que la peinture de genre, la représentation des scènes



ÉMILE DE GIRARDIN, PAR M. CAROLUS DURAN.

(Dessin de l'artiste.)

quotidiennes ou de la vie familière s'achemine aujourd'hui vers une sorte de positivisme qui pourrait avoir ses dangers. Si Adrien van Ostade avait exposé au Champ de Mars, il n'aurait peut-être pas obtenu un succès sans mélange. Son procès-verbal eût été taxé d'inexactitude. On lui aurait reproché de charger et d'exalter un peu le caractère de ses

paysans. Et, en effet, Van Ostade a un idéal. S'il croit à la vérité, il ne s'agenouille pas devant la platitude. De plus il a de l'esprit, et du meilleur; j'entends l'esprit pittoresque, qui n'a rien de commun avec la plaisanterie littéraire et les *concetti* de vaudeville.

Il y a aujourd'hui, parmi les peintres de genre, un groupe, d'ailleurs fort habile, qui sacrifie beaucoup à l'épigramme, à la littérature, on n'ose dire à la pensée, car le mot serait bien grand pour ces petits maîtres. M. Gérome est de ceux-là. Il n'y a pas autre chose qu'une idée de comédie dans *l'Éminence grise*. Ce que, dans le langage vulgaire, nous appelons la peinture manque ici totalement. L'échantillonnage hasardeux des tons plaqués sur les costumes des gentilshommes compose un ensemble aigre et déplaisant, l'effet de la lumière sur les marches de l'escalier est une invention mesquine, et la touche est, comme toujours, inexpressive. L'intention est spirituelle, mais le mot ne vient pas. Un petit frisson de volupté animerait peut-être les orientales des *Femmes au bain* et du *Bain turc*, si ces dames n'étaient pas en ivoire : elles sont tout juste aussi émouvantes que des boules de billard. M. Gérome retrouve sa vraie force dans les récits de voyage. Le *Santon à la porte d'une mosquée* a du caractère, et l'on devra se souvenir aussi du *Retour de chasse*, où l'on voit deux beaux lévriers jaunes boire à une fontaine. Ce sont là des chiens bien dessinés et charmants. Malheureusement, au-dessus de la vasque où s'abreuvent ces nobles bêtes, il y a des feuillages, des feuillages taillés dans du fer-blanc et enluminés d'un vert cru. Ces violences de détail, qui suppriment le tableau, auraient fait pousser des cris de désespoir aux maîtres de l'école hollandaise.

Comment ne pas chercher l'unité dans ces peintures de petite dimension dont l'œil embrasse si aisément l'ensemble et dont les proportions sont si bien mesurées aux possibilités de la vision humaine! Quelques-uns cependant protestent contre la nécessité du sacrifice. M. Firmin Girard, dont le pinceau est si spirituel, n'élimine pas assez le détail agaçant. M. Worms, M. Eugène Leroux, M. Lucien Gros sont beaucoup plus sages : ils respectent les yeux des faibles mortels.

Le maître considérable en ces spectacles diminués parfois jusqu'à la miniature, c'est M. Meissonier. Son Exposition est fort belle et mériterait de longues écritures, car il y a dans la moindre de ses compositions un amour de l'art, un culte pour la perfection, qui sont véritablement admirables. Nous ne pouvons étudier l'une après l'autre ces peintures si précieusement élaborées. Notre sentiment personnel pourrait, d'ailleurs, en

quelques points, n'être pas tout à fait d'accord avec les préférences que le public a manifestées. Et pourquoi ne pas le dire ? nous avons été surtout intéressés par un petit portrait de femme qui, dans sa belle exécution, a



PORTRAIT DE MADAME ***, PAR M. F. GAILLARD.

(Dessin de l'artiste.)

les libertés hautaines et le charme de l'inachevé. Mais M. Meissonier est un finisseur acharné, et, même dans ses plus étonnants tableaux, il dit trop de choses. Il voit, au deuxième plan, au troisième plan, dans les profondeurs du lointain, des détails que nous ne voyons pas. Cette question de la perspective dans les colorations et dans la lumière n'est pas de celles

sur lesquelles il soit possible de faire des concessions. M. Charles Blanc lui-même, parlant l'autre jour dans le *Temps* de l'exposition de M. Meissonier, a dû, sur ce point, formuler des réserves. Pour nous, pour tous ceux qui veulent rester amoureux de l'unité, la protestation doit être constamment renouvelée. Une figure qui, placée à un kilomètre du spectateur, se permet de parler aussi haut que les personnages du premier plan, est absolument une intrigante. Il est véritablement fâcheux que M. Meissonier ne consente pas à discipliner les acteurs qu'il met en scène : prises isolément, ses figurines sont charmantes, et, dans certains morceaux, l'artiste est bien près de la perfection.

L'Exposition des paysagistes ne nous montre que des œuvres connues. Elle est belle, sans avoir l'accent souverain, la note émouvante qu'on entendait résonner chez Corot, chez Daubigny. Le respect pour les réalités a mis en échec l'ancien enthousiasme poétique, et, en ces dix dernières années, il ne s'est point formé de maîtres qui puissent remplacer nos morts glorieux. Il en est quelques-uns cependant à qui les vérités banales ne suffisent pas. M. Émile Breton, dont le pinceau a de belles audaces, ajoute volontiers un sentiment à la représentation de ses solitudes et il peint dans une gamme désolée les mélancolies de l'hiver. M. Ségé, qui est un des vétérans du paysage, a eu l'heureuse fortune de résumer un jour ses études et son talent en un tableau définitif, les *Chaumes*. Dans cette grande vue d'une plaine de la Beauce après la moisson, il y a la poésie muette de l'horizontalité et ce silence des couleurs et des lignes que nous aimons tant chez les maîtres. M. Auguste Pointelin, qui est presque un nouveau venu, est aussi un peintre délicat des vallées solitaires, un observateur qui, dans l'effet lumineux, cherche avant tout l'unité et la transparence. A ces noms, qu'il faut retenir si on les connaît, qu'il faut apprendre si on les ignore, s'ajoutent ceux de paysagistes diversement remarquables, comme M. Bernier, si robuste dans son *Bois de Quimerc'h;* M. Pelouse, dont la manière est variée, mais qui excelle surtout à silhouetter sur les pourpres du soleil couchant les fines ramures des arbres, M. Hanoteau, qui a de la largeur et de l'énergie, et, un peintre dont nous prisons très haut le talent; M. Guillemet, l'auteur de *Villerville* et de *Bercy en décembre*. Il est bien entendu que nous n'avons aucun dédain pour M. Karl Daubigny, dont la *Vallée de Portville* a une véritable grandeur; pour les belles marines de Mme La Villette, pour les rivages de M. Lansyer et pour les paysages panoramiques de M. Herpin, dans lesquels on voit le topographe se doubler d'un coloriste plein de sève. Et comment, dans cette rapide revue



PORTRAIT DE MADAME ***

de nos richesses, oublier les beaux animaux de M. Van Marcke et surtout ceux de M. de Vuillefroy, un vrai peintre à qui le succès semble hésiter à rendre justice? N'avons-nous pas enfin le petit groupe des successeurs de Chardin, M. Bergeret, dont les *Crevettes* sont célèbres ; M. Philippe Rousseau, qui peint des fleurs, des fruits, des salades, des confitures, des flacons pleins de liqueurs vermeilles, et qui reste le premier de tous en ce genre familier, parce que, lorsqu'il sert à boire et à manger, il ajoute toujours à son dessert l'appoint de l'esprit ?

Deux chagrins nous ont fidèlement accompagnés dans cette longue étude des œuvres de l'école française à l'Exposition universelle. Le premier est un souci qui tient à notre situation particulière : nous avons été, en ces dernières années, un « salonnier » exact à remplir notre office, et il se trouve que nous avons déjà eu l'occasion de faire beaucoup de phrases sur presque tous les tableaux réunis au Champ de Mars. On serait trop puni si l'on était obligé de se rappeler tout ce qu'on a écrit; malheureusement l'oubliable n'est pas toujours oublié, et devant le tableau revu, même après dix ans, on sent s'agiter dans la mémoire des lambeaux de souvenirs, tout à fait gênants pour l'écrivain qui aimerait à ne pas se répéter. Nous avons dû nous livrer à quelques efforts pour ne point commettre cette impertinence. Mais nous avons eu aussi un ennui, il faudrait dire un regret, bien autrement grave. En présence de tant de travaux qui appellent souvent la discussion, mais où l'intention sérieuse et l'honnête désir sont si lisibles, il aurait fallu, d'une part, ne point négliger quelques œuvres intéressantes, d'autre part, examiner de plus près celles devant lesquelles nous nous sommes arrêté et les étudier de nouveau avec le loisir patient et l'investigation raisonnée dont elles sont dignes. Le critique n'est pas un bourreau : c'est un juge, et il ne doit point condamner sans enquête. Il faut du temps pour bien juger, et, quand la sentence est prononcée, il faut du papier pour la transcrire. Ces comptes rendus de nos Expositions annuelles ou décennales sont nécessairement incomplets : il n'est guère possible d'y voir autre chose que des notes sommaires, des appréciations essentiellement provisoires qui pourront être plus tard développées et revisées. D'une forêt profonde et touffue on n'aperçoit pas tous les arbres. L'important est de savoir où poussent les grands chênes, en quelle partie du sol sont les sèves fécondes.

Nous avons essayé, dans cette promenade à l'Exposition, de désigner les personnalités qui dominent la foule et d'indiquer les départements de l'art où se produisent les résultats généreux. Cette géographie du

terrain actuellement exploité par nos maîtres ne laisse à l'idéal qu'une très faible part, si du moins on veut donner à ce grand mot une signification étroite et n'y voir que la formule rigoureuse d'une tradition limitée. Il est bien vrai que le culte des réalités quotidiennes tient beaucoup de place dans les préoccupations de nos artistes, et que le souci de la beauté pure paraît étranger au rêve de la plupart d'entre eux; mais ce n'est point ainsi que la question doit être posée : il faut tenir compte des lois de l'histoire, se souvenir des transformations successives de l'idéal et reconnaître que la majesté sereine de l'art antique n'est plus de ce monde, ou du moins qu'elle a cessé d'être la religion de l'heure présente. Notre temps est troublé par des complications de toutes sortes, et il ajoute à son inquiétude un élément qui est à la fois une force et un danger, l'esprit raisonneur, la clairvoyance de la recherche positive. De là moins d'enthousiasme et plus de sagesse, plus d'exactitude graphique et moins de beauté. Dans les batailles de la peinture moderne, le dieu a souffert. Que reste-t-il? Il reste l'homme et la nature. C'est assez. Les grandes fêtes de l'art ne sont pas finies.

PAUL MANTZ.





LA SCULPTURE



'école française, il y a une vingtaine d'années, était, en peinture, incontestablement la première; mais elle a beaucoup appris aux autres, et les originalités nationales se sont développées. Un peu plus, il faudra se défendre; on le voit à l'Exposition universelle. Nos meilleurs peintres ont ailleurs leurs similaires, et l'étranger en a quelques-uns que nous n'avons pas. Il n'en est pas de même en sculpture. On a remarqué depuis bien des Salons combien la moyenne de notre sculpture était plus régulière et plus élevée que celle de la peinture, et aussi que les pertes s'y réparaient plus régulièrement. Cette année, où la réunion des œuvres d'une certaine période permet mieux de porter un jugement d'ensemble, la conclusion est incontestable, et l'opinion le reconnaît. La sculpture française est plus forte que la peinture ; elle est de même au-dessus des autres écoles de sculpture, et sa primauté n'est pas en danger.

Il n'y a là rien d'étonnant, car la sculpture est un art éminemment français, qui a toujours été dans notre pays à une grande hauteur et qui n'a pas eu d'éclipses. La peinture n'y a procédé que par saccades, tantôt par imitations, tantôt par des personnalités. Poussin, Watteau, Boucher, David, l'école moderne, sont la négation, presque la destruction les uns des autres. Il y a eu d'admirables peintres et en grand nombre, mais à

l'état d'individus. Rien de semblable en sculpture; elle est ancienne, assise, constante et durable. A tous les moments elle a eu des maîtres et de vraies œuvres; jamais elle n'a eu ni lacunes ni chutes; elle se suit et s'enchaîne, elle se modifie aussi dans le sens de sa tradition. Les imagiers du moyen âge, les artistes de Louis XIV et ceux de notre temps ne se ressemblent pas; mais la filiation n'a jamais été rompue, et les fils tiennent de leurs pères. Quand les grands arbres de la forêt disparaissent, il y en a pour les remplacer, et il y en a de jeunes qui grandissent pour faire honneur, à leur tour, à leurs maîtres et à leur pays. L'école gallo-romaine a existé surtout à l'état décoratif, et elle a été dans l'architecture d'une richesse et d'une variété qu'on commence à bien connaître; après le trouble universel des barbares, ce sont les souvenirs de l'antiquité et sa préoccupation — bien plus longue et plus vivace qu'on ne le croit — qui ont d'abord inspiré l'architecture romane, puis la sculpture, qui s'est élevée régulièrement de l'ornement à la figure. Une fois celle-ci dans les usages, le progrès marche avec une rapidité étonnante pour arriver à l'admirable efflorescence du XIIe et du XIIIe siècle, aux statues de Chartres et de Reims, qui seraient de la belle sculpture dans tous les temps et chez tous les peuples. A la même époque aucun pays n'avait rien de semblable, et le nôtre ne l'avait appris de personne. L'Italie même, qui nous a ensuite dépassés, a eu besoin d'une renaissance; mais notre belle sculpture gothique est antérieure aux Pisans. C'est avec elle que la grande sculpture funéraire a développé ses types, et les tombes royales de Saint-Denis n'ont fait que suivre l'exemple de celles faites pour des princes, même pour des particuliers, qui ont été leurs modèles et leur point de départ. Nos vieilles sculptures sont anonymes, mais leurs auteurs n'en sont pas moins grands, et dès Michel Colomb, qui meurt chargé d'années à l'extrême commencement du XVIe siècle, les noms illustres et les œuvres exceptionnelles sont si nombreux que l'énumération en serait un livre. Je n'ai pas même la place d'en esquisser le cadre; mais je tenais à rappeler la ligne générale pour montrer que la supériorité, dont certains s'étonnent ou qu'ils sont disposés à considérer comme une découverte, est, au contraire, une chose naturelle, ancienne et traditionnelle. Comme elle est cette fois reconnue, il nous est permis de nous réjouir de la voir sortir du monde de ceux qui réfléchissent et qui connaissent pour entrer dans le courant de l'opinion. Nos sculpteurs, souvent négligés pour la peinture plus amusante, y trouveront à la fois une récompense et un encouragement.

Si aucune des écoles étrangères dans son ensemble n'est aujourd'hui aussi nombreuse, aussi serrée, aussi haute, en quelque sorte aussi sûre que la nôtre, il n'en est pas moins vrai qu'on rencontre dans deux ou trois



ATHLÈTE LUTTANT AVEC UN SERPENT PYTHON, PAR M. LEIGHTON.

(Dessin de l'artiste.)

d'entre elles des hommes du plus vrai mérite. L'Exposition universelle en donne la preuve. Elle nous montre les ouvrages de quelques artistes dont nous n'apprenons pas les noms, mais dont nous sommes heureux de connaître les œuvres maîtresses. Aussi, puisqu'ils ont eu la bonne grâce

de venir chez nous, nous commencerons par eux pour leur souhaiter la bienvenue.

Sculpture étrangère. — L'Angleterre est loin d'avoir en sculpture une valeur particulière. En peinture quelques-uns de ses artistes ont une originalité, une saveur insulaire, un accent étrange, mais pénétrant, une



THOMAS CARLYLE, PAR M. BŒHM.

(Dessin de l'artiste.)

personnalité et un individualisme qui arrêtent et avec lesquels il faut compter. Dans la statuaire elle n'a pas encore, et elle n'a jamais eu rien d'analogue. Après avoir, dans l'antiquité, reçu et suivi comme nous tous l'art romain, elle n'a à son compte, dans le moyen âge, que les modifications qu'elle a fait subir à l'architecture gothique. Ce n'est guère que dans les tombeaux, surtout dans les figures habillées de leurs armures, plus fermes et plus variées que celles vêtues de robes ecclésiastiques ou féminines, que la sculpture anglaise peut compter, et, même en pierre ou

en marbre, plutôt avec le sentiment rigide et la précision du bronze. Ce n'est ni au XIII[e] siècle ni au XV[e] qu'en est la plus grande valeur, mais au XIV[e] siècle. La Renaissance n'y a pas la souplesse et la variété qu'elle a



BUSTE DE M. ADOLPHE MENZEL, PAR M. REINHOLD BÉGAS.

(Dessin de M. Gilbert.)

eues en France. Quand il s'agit de faire le tombeau de Henri VII, qui est une merveille, où le plus bel art a mis toute sa science et sa pureté au service de données et de formes antérieures, c'est à l'Italien Torrigiano qu'on s'adresse. Plus tard c'est le Français Hubert Lesueur qui modèle et qui fond sous Charles II la statue équestre de Charles I[er] de *Charing-Cross,* et,

lorsque la dictature du génie fastueux de Lebrun, exaspérée par les exagérations de l'école de Bernin, eut égaré la sculpture française dans la recherche des nouveautés pittoresques, ce fut le Lyonnais Roubiliac, un homme médiocre, chez lequel ne se trouvent que de l'aplomb et de la facilité outrecuidante, qui, développant jusqu'à l'extravagance un principe déplorable, fit régner sans partage en Angleterre, pendant tout le XVIIIe siècle, un mauvais goût dont elle a été bien longtemps à se débarrasser.

En réalité, la nouvelle phase de la sculpture anglaise date de Flaxman. Avec ses deux médaillons de la *Nuit* et de la *Journée,* qui sont d'une ligne charmante, la simplicité de ses compositions dessinées au trait a exercé dans son pays, bien qu'à un moindre degré, une influence analogue à celle de David en France. Après lui, l'artiste qui a eu sur l'école une influence prépondérante et qui dure encore, c'est Canova. La sculpture iconique, fréquente en Angleterre, et dont Westminster de Londres est véritablement le Panthéon, aurait pu d'elle-même apporter un élément d'originalité autonome. Il n'en est malheureusement rien. Assises ou debout, costumées à l'antique ou habillées de vêtements modernes, la physionomie générale des figures est immobile, monotone et sans accent. Dans la sculpture féminine et dans le nu mythologique, c'est la fadeur italienne du commencement de ce siècle qui continue de dominer. Ce n'est pas impunément que la plupart des sculpteurs anglais passent par Rome, où bon nombre ont vécu et travaillé longtemps, et le grand goût de l'antique ne leur a rien donné de sa flamme et de sa maîtrise. La pratique, le convenu et le poncif y restent le caractère général. Les poses sont simples, mais pauvres; les formes sont rondes et molles, et, en face de ces statues, dont beaucoup sont agréables, il serait souvent difficile de faire une distinction, de reconnaître qu'elles ne sont pas toutes du même auteur et d'y signaler de véritables différences. Il semble que la nature n'y soit pas étudiée directement, mais sur un type accepté à l'état de canon et incessamment reproduit. Aussi arrive-t-il trop souvent que dans les travaux divers et souvent habiles d'un même artiste on ne peut dégager aucune tendance, et la valeur en est parfois d'une inégalité singulière. Ce parti pris d'imitation affaiblie, ce manque d'unité, de fermeté surtout, sont des signes que dans le pays du *cant,* où le nu ne se peut faire accepter qu'en vivant le moins possible, la sculpture est un art plus transplanté que naturel, puisqu'on s'y élève si rarement au-dessus de la correction pratique sans aller jusqu'à la création véritable. La science de l'art s'y trouve, mais le génie, que rien ne supplée, pas même la science aidée du

travail, y fait encore défaut, et parmi tant d'œuvres il n'y en a pas assez dont la ligne et la forme soient assez fortes et assez neuves pour s'im-



L'ENLÈVEMENT DES SABINES, GROUPE PAR M. REINHOLD BÉGAS.

(Dessin de M. Paul Laurent.)

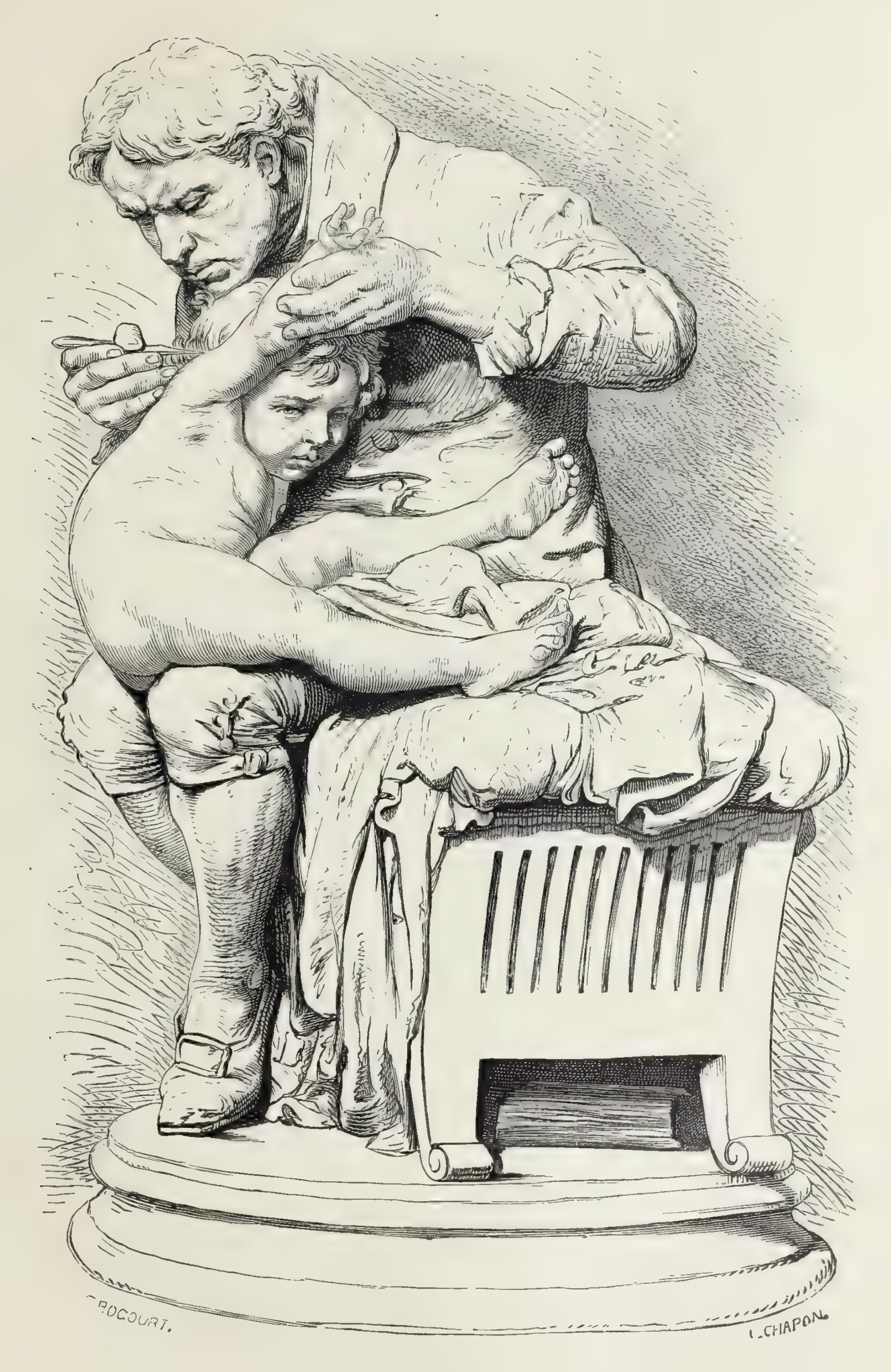
poser et vivre dans la mémoire avec l'intensité personnelle d'un nom suffisant à lui seul à rappeler la statue.

Aussi ne citerais-je en Angleterre que les deux œuvres maîtresses.

L'une est le grand bronze qui appartient à la Royal Academy, œuvre de M. Leighton, un des correspondants étrangers de notre Académie des beaux-arts et peintre habile, dont on remarque notamment dans les salles de peinture un beau portrait du capitaine Burton. Son jeune *Athlète* nu, auquel ses jambes écartées donnent une forte assiette sur le sol, lutte avec un serpent dont les replis n'entourent qu'une de ses cuisses. D'un bras en arrière il préserve son corps du danger de la formidable étreinte, pendant qu'en avant de lui il écarte et tient à distance la terrible tête, dont sa forte main tient le cou. Le jet de la ligne générale est d'un grand air, et c'est une belle étude classique, comme on peut le voir dans le dessin même de l'artiste.

En quelque sorte en opposition et dans le sens tout moderne, il faut mettre le *Thomas Carlyle* en bronze de M. Bœhm. Les larges plis de son long vêtement, sans l'affubler à la romaine, sauvent des détails modernes trop précis. En donnant de la simplicité à l'ensemble, ils mettent en pleine valeur le ferme appui des mains sur les bras du fauteuil et la prédominance ardente et vigoureuse de la tête. La force un peu farouche qui s'en dégage ne résulte pas de l'abondance caractéristique des cheveux, du collier de barbe et des sourcils, mais de la puissance de la construction du masque, dont les traits heurtés sont d'une rare énergie. On comprend mieux l'homme devant son image, et pourquoi l'incontestable originalité de sa pensée n'allait pas sans une exagération voulue de bizarrerie. Dans cette tête écossaise il y a une sorte de rusticité et comme une marque d'origine, voisine de la rudesse paysanne, qui aime à se vanter de faire fi de la tradition et de la mesure, et qui se plaît à frapper sans cesse et trop fort pour bien faire voir qu'il faut compter avec la pesanteur des coups sans qu'on doive y attendre de fatigue. Ce n'est pas seulement la tête d'un rude jouteur, mais d'un lutteur qui aime la bataille pour elle-même et qui ne déteste pas de s'y jeter à tout propos pour s'entretenir la main.

Pour l'Allemagne, au moyen âge, elle ne lutte pas plus avec la France en statuaire qu'en architecture; la sculpture de ses églises est alors surtout décorative et architecturale, et nulle part elle ne s'est élevée à la beauté des portails de Reims et de Chartres. C'est au xve siècle qu'à la suite de la Bourgogne et des Flandres, elle arrive par l'école de Nuremberg, aussi fantaisiste dans l'ornement que réaliste dans les formes et dans les types, à avoir une valeur propre, dont les caprices enchevêtrés et touffus se servent surtout du bois et du bronze. Au xviie siècle et au xviiie,



EDWARD JENNER, GROUPE DE M. MONTEVERDE.

(Dessin de M. Bocourt; gravure de M. Chapon.)

c'est la France qu'elle imite, en poussant à outrance les défauts, sans rien prendre des qualités, et l'on sait les contournements affolés qu'ont pris sous ses mains la rocaille et le rococo. Heureusement un grand homme est venu lui donner une sculpture vraiment nationale, un peu rude et sommaire, mais énergique et monumentale. Quoique Thorwaldsen soit Danois, c'est lui qui l'a régénérée ; c'est son grand exemple qu'elle a suivi et qui l'a menée dans ses voies. Après lui Rauch et Schwanthaler sont aussi de vrais maîtres, l'un dans le sens de la force, l'autre dans celui de l'élégance; l'un plus profond, l'autre plus ingénieux et vraiment supérieur dans la composition des bas-reliefs qui se déroulent sur les longues frises. Rauch est plus profondément Allemand ; Schwanthaler y ajoute quelque chose de la Grèce.

Aujourd'hui il serait difficile, avec le peu de morceaux envoyés au dernier moment, de porter un jugement d'ensemble sur la nouvelle école contemporaine et d'en marquer tous les caractères. Il n'est que juste de reconnaître la valeur de ce que nous avons sous les yeux.

Malgré sa pomme, l'*Adam* nu et debout de M. Hildebrand, qui appartient au Musée de Leipzig, pourrait aussi bien être un Pâris en face des trois Déesses, tant sa pose et son type sont un souvenir de la belle sculpture romaine. Le chèvre-pied assis, de M. Hartzer, dont un Amour railleur saisit la barbe en même temps qu'il tient un miroir devant sa figure, gagnerait beaucoup à ce que l'exécution du marbre fût plus ferme et moins savonneuse, car l'agencement du groupe est vif et d'une heureuse nouveauté. Quant aux deux grands groupes de M. Renaud Bégas, ils sont tout à fait importants. Celui de bronze a repris sans défaillance le motif de Jean de Bologne. Dans l'œuvre élégante qu'on admire depuis le XVI[e] siècle sous une des arcades de la loggia des Lanzi, c'est la femme qui est au sommet; ici c'est le casque du robuste soldat, emportant en travers devant lui le beau corps de la jeune femme affolée, qui crie, et dont la main impuissante essaye de s'attaquer au visage du ravisseur. Le jet est superbe et plein de furie; les deux acteurs sont bien en scène et n'ont rien de contourné ni de théâtral, l'écueil ordinaire de ces sujets violents. M. Bégas cherche évidemment la vie en action, et le mouvement lui est naturel. C'est aussi la qualité de son second groupe de marbre, l'*Enlèvement de Psyché,* qui appartient à la Galerie nationale de Berlin. La femme, qui tient une des mains de Mercure, et qui pose son autre main sur l'épaule du divin messager, touche encore la terre de la pointe de ses pieds dressés. Quant au Dieu, il se détache du rocher contre lequel il

s'appuyait tout à l'heure, et l'une de ses jambes repliée va, sans violence, lui donner l'élan dont il a besoin. S'il y avait une critique à faire, ce serait



L'ENFANCE DE BACCHUS, GROUPE PAR PERRAUD.

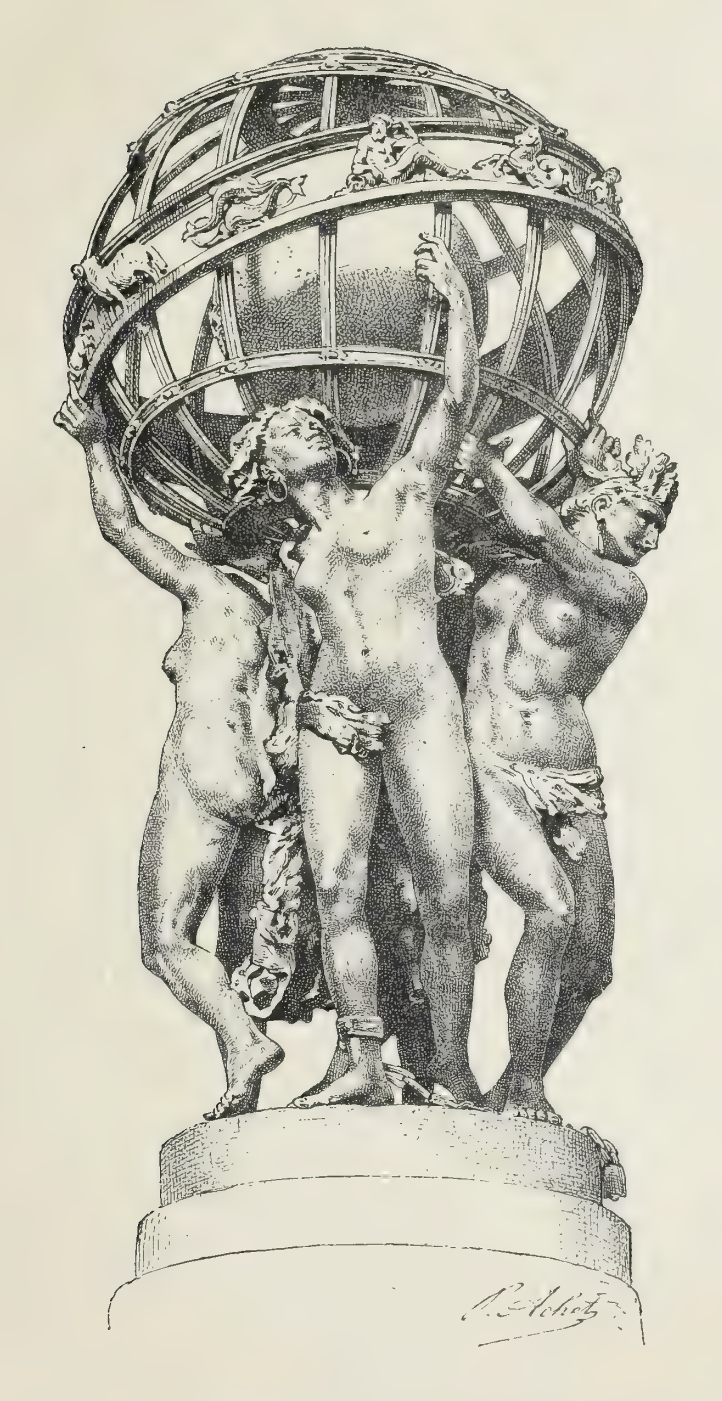
(Dessin de M. Bocourt; gravure de M. Chapon.)

peut-être de trouver trop grande la différence entre la force trop accusée du Dieu et la petitesse relative de la femme. On pourrait, je le sais, ré-

pondre par d'illustres exemples, par le groupe de Naples qu'on appelle communément le Taureau Farnèse, et surtout par l'Andromède et Persée de notre Puget. Ce qu'il y a de certain dans l'œuvre de M. Begas, c'est que ses deux figures partent et quittent la terre ; on le sent, on le voit. Dans quelques instants elles s'élèveront dans l'éther pour monter d'un trait dans l'Olympe, où l'heureuse Psyché se réunira à celui qu'elle n'a perdu que pour l'avoir trop aimé.

M. Charles Wagmueller ne cherche pas la force comme M. Renaud Begas; mais, devant ce qu'il a envoyé, on regrette de ne pas connaître l'ensemble de son œuvre, où doivent dominer la tendresse, la grâce et la mélancolie, si l'on s'en rapporte à ce que nous avons sous les yeux. La jeune fille, les jambes nues, qui porte sur ses épaules, en riant de ce beau rire frais et ailé de la jeunesse, un bébé nu, fort peu rassuré, dont les petits bras se rattachent désespérément à son cou, est un agréable morceau, très gracieusement joli. Il y a plus dans son modèle du tombeau d'une morte regrettée. Cette année, la sculpture funéraire est particulièrement supérieure. En Italie, l'une des choses les meilleures est le groupe d'un sarcophage ; en France, le tombeau monumental de M. Paul Dubois est l'honneur de notre Exposition. Dans sa donnée plus simple, l'œuvre de M. Wagmueller conquiert d'un seul coup à son nom la vie et la notoriété. Sur le milieu d'un long sarcophage en batière, décoré aux angles de sphinx ailés, est assise de côté une belle jeune femme, le calme génie du regret et du souvenir ; elle tient de la main gauche une tablette éloquente, sur laquelle on lit le nom Michaela-Gabriela Wagmueller mdccclxxvi. Le groupe se complète par un tout petit enfant nu et assis, témoin inconscient de la jeunesse disparue de la femme et de la mère, qui ne revit plus que dans cette frêle promesse ; il joint ses petites mains en regardant la palme déposée sur le pied du tombeau par la piété de la jeune femme. A terre, sur l'emmanchement, deux couronnes jetées à terre pondèrent à droite le corps de la grande figure assise sur la gauche. De tous les côtés les lignes sont heureuses; l'effet est triste, sans la violence des révoltes et des terreurs, et dans un sentiment très noble et très pur. La douleur a été là une vraie muse; elle a inspiré l'harmonie silencieuse et comme l'apaisement et l'espérance qui se dégagent de cette belle composition. Tous ses éléments sont connus ; mais, dans sa simplicité, elle a pourtant une nouveauté personnelle, noblement précise, qui la fixe dans le souvenir et la rend impossible à oublier.

C'est, au contraire, la vie, dans sa réalité la plus particulière, qui



LES QUATRE PARTIES DU MONDE, GROUPE DE CARPEAUX.

(Dessin de M. P. Achet.)

éclate dans un buste de marbre de M. Renaud Bégas. Il ne vise pas à la beauté; son parti même a quelque chose de bizarre, et il s'impose par son sentiment de naturalisme autochtone. Dans la Galerie de Berlin, qui possède ce buste, son modèle, le peintre Menzel, restera vivant. Il est chauve, d'un caractère qui ne doit pas être souvent aimable, et son nez n'a rien de commun avec les lignes de la beauté grecque; mais l'intelligence et la volonté respirent dans ce visage à la bouche serrée et aux yeux clairs, singulièrement nets et perçants. La façon bizarre dont c'est un morceau de statue sciée au-dessous du bras replié, sans socle ni piédouche, n'est pas sans rappeler les habitudes allemandes de certains petits bustes du xvie siècle. Mais c'est la vie même, comme on peut le voir dans le dessin que nous sommes heureux d'avoir à montrer à nos lecteurs, et M. Bégas, qui sait trouver et créer, est en même temps un portraitiste bien sincère et bien naturel.

Si peu que l'on voie ici de sculpture autrichienne, il est facile de reconnaître ses différences avec la sculpture allemande. Ce qui s'en rapprocherait le plus, ce sont quelques statues de grands hommes : un *Michel-Ange* debout, de M. Wagner ; un *Dürer,* aussi debout et en grand manteau à manches. Ces deux marbres, surtout le second, par M. Schmidgruber, ont la juste qualité du calme architectural et feront fort bien à Vienne dans les niches de la façade de l'hôtel de l'association des artistes, auquel elles sont destinées. Le *Beethoven* en bronze, de M. Zumbusch, paraît ici un peu gros parce qu'il est trop près de l'œil; il est certainement fait pour un piédestal plus haut et pour être vu dans un grand espace. Ce qu'on y remarque, c'est l'intensité grave et puissante de l'expression générale. Le maître, assis et immobile, est tout à la pensée intérieure qu'il écoute, et cette intensité d'attention se marque, aussi bien que dans la tête, par le geste naturel de la jambe repliée en arrière et par celui des deux mains jointes et appuyées sur l'autre cuisse.

Mais, dans les bustes, les Autrichiens paraissent avoir un caractère tout à fait à part, plus souple, plus aisé, plus brillant, plus chaud et plus spirituel qu'en Allemagne. C'est une autre vie, une autre intelligence et un autre soleil. Devant ces types divers, heureux et animés, on a affaire à d'autres sentiments et à d'autres idées. Il faudrait insister en détail sur la charmante vieille dame de M. Johann Silbernagel, sur la finesse de la tête d'un jeune peintre, M. Libermann, par M. Beer, surtout sur les bustes de M. Tilgner, aussi heureux avec le marbre qu'avec le bronze, qui a ainsi le don du modelage et de l'exécution, et dont les têtes ont la chaleur de la vie.

Ajoutons que tous ceux que je viens de citer sont jeunes; la jeunesse a devant elle l'avenir.

Le Danemark et la Suède n'ont rien qui puisse nous arrêter, et



GROUPE D'UGOLIN, PAR CARPEAUX.

(Croquis de l'artiste.)

Thorwaldsen ne semble pas y avoir eu d'héritiers. Sauf un buste de juif par M. Laveretzki et une jolie tête de faune rieur par A. von Bock, la Russie n'a que des statues correctement froides et conventionnellement antiques, qui ne s'élèvent pas assez au-dessus de la pratique courante

de Carrare. Il faudrait savoir ce que vaut sa sculpture monumentale.

Avec l'Italie nous revenons dans un pays où l'art est naturel, où il a été si admirable qu'il est inutile, entre les Pisans et Michel-Ange, de rappeler même des noms, et où il pourrait être admirable encore; mais, sauf quelques morceaux, la sculpture italienne paraît dans une bien mauvaise voie, inférieure même à celle des innombrables imitateurs de Canova, qui dans leurs mollesses rondes et convenues gardaient au moins les traditions de l'élégance de la ligne. Nous n'avons rien ici de Dupré ni de Vela, l'un plus pur et plus élevé, l'autre plus mouvementé et plus vigoureux. Ils avaient relevé l'école; mais, dans le présent et aux applaudissements de la foule, qui se prend facilement au plus mauvais, il y a deux courants bien sensibles et bien déplorables. L'un s'introduit : c'est la sculpture pittoresque et comique jusqu'à la charge, caricaturale et réaliste jusqu'au ruisseau. Qu'est-ce que ce petit pêcheur à la ligne, accroupi de la façon la plus laide, si ce n'est le roi des grenouilles, qui n'en voudraient peut-être pas; que cet ignoble pitre, au maillot trop large et aux souliers avachis, qui marche sur un ballon; que ces galopins en haillons débraillés qui se battent contre un mur ou qui rient à se fendre la mâchoire; que ce cadavre de paysanne couchée sur de la vraie mousse teinte en beau vert; que ces parasites infects tombés endormis l'un sur l'autre, et qui, malgré toutes leurs recherches archéologiques, ne sont que d'immondes ivrognes? Et tout cela n'est pas une ébauche de terre ou de bronze, le jeu et la gageure d'un instant; ce sont de grandes figures, qui se prennent au sérieux et visent à l'admiration. Il n'est question ni du cœur ni de l'esprit; mais qu'est-ce que les yeux mêmes ont à gagner? et comment croire qu'ils puissent se plaire à ces puérilités ou à ces prétentions ordurières? Ce goût-là, si l'on peut appliquer le mot, est récent; c'est une maladie qui tuera ses adeptes s'ils continuent à boire cette malsaine absinthe. Elle passera d'elle-même; il vaut même mieux insister et ne pas lui donner une importance qu'elle n'a pas. La surprise de cette vilaine mode est seulement d'autant plus grande qu'elle nous vient de la patrie de Donatello et de Michel-Ange.

L'autre danger est plus grave parce qu'il dure depuis longtemps, qu'il est établi, admiré, et qu'il s'étend de plus en plus : c'est la recherche de l'habileté et du trompe-l'œil; c'est le triomphe du praticien sur le sculpteur, du métier sur l'art, de l'exécution puérile sur la forme et sur l'idée. La variété des travaux et l'adresse sont des qualités quand elles sont à leur place et quand elles ne prétendent pas remplacer et l'invention,



LE GROUPE DE LA DANSE, PAR CARPEAUX,

(Dessin de M. T. de Mare.)

et la ligne, et l'expression. Malheureusement, dans ce pays des beaux marbres où les praticiens abondent, on arrive à prendre cette habileté pour du talent et pour de l'art. Ce qu'on cherche, c'est la difficulté, le nu et le détail des traits du visage visibles sous un voile, les mailles d'un filet enveloppant une statue. Il s'agit bien de plis; ce qui importe, c'est l'étoffe, la moire, la tarlatane, le satin, la gaze lamée, la laine; c'est l'étoffe qui est neuve, celle qui est chaude, celle qui est usée, celle qui est transparente, celle qui est ajourée. Les bouillons, les dentelles, les chaînes d'orfèvrerie, les boucles d'oreilles, voilà l'important. Le pauvre marbre fait tout ce qu'on veut. Il est poli comme du métal, ciré et encaustiqué comme un parquet, mou comme du savon; ici il est grenu, là gravé, ailleurs ondé, strié, quadrillé, ailleurs tuyauté, ruché, crêpé, froncé, bouillonné. On voit la trame et la chaîne; on compterait les fils de la broderie au petit point ou au passé; on trouverait les épaisseurs de celle au plumetis. Un large chapeau de paille de Florence, une ombrelle ouverte avec ses franges, les branches repercées d'un éventail ouvert, une collerette de dentelle, une bordure de cygne sur laquelle on soufflerait : voilà ce qui est intéressant et ce qui fait pâmer d'aise. Rien n'est trop fin, trop mince, trop minutieux. Celui-ci a la spécialité des chardons, un autre celle des petits oiseaux et des plumes, un autre celle du bois mort.

C'est de la sculpture pour les Chinois ou pour les marchandes de modes. Les boules d'ivoire séparées qui roulent les unes dans les autres et les mannequins habillés des galeries du vêtement seraient alors le dernier mot de l'art. Un peu plus, nous verrons rendre en sculpture les taches et les différences des feuillages panachés, un bouquet d'orties, un mouchoir de dentelles, non pas un buisson d'écrevisses, ce serait trop simple, mais un ravier de crevettes, dont la scie sera aussi dentelée, aussi aiguë, aussi coupante que la véritable, et dont les tentacules auront autant d'anneaux que dans la nature. Il ne manquerait plus que de les faire cuire; ce serait alors l'idéal.

Si ce n'était que des morceaux d'ouvriers, il n'y aurait pas à s'en préoccuper; mais les yeux et la mode vont dans ce sens. Ce que la plupart des gens admirent dans le beau *Napoléon* de Vela, c'est le velu de la couverture de laine, et cette année, dans le *Jenner*, c'est la rayure et le pointillage des bas. De vrais artistes, ceux-là le sont, cèdent à la tentation pour se faire plus regarder, et l'on en citerait trop d'exemples dans nos derniers Salons. Il est donc bon de crier gare, dût-on prêcher dans le désert.

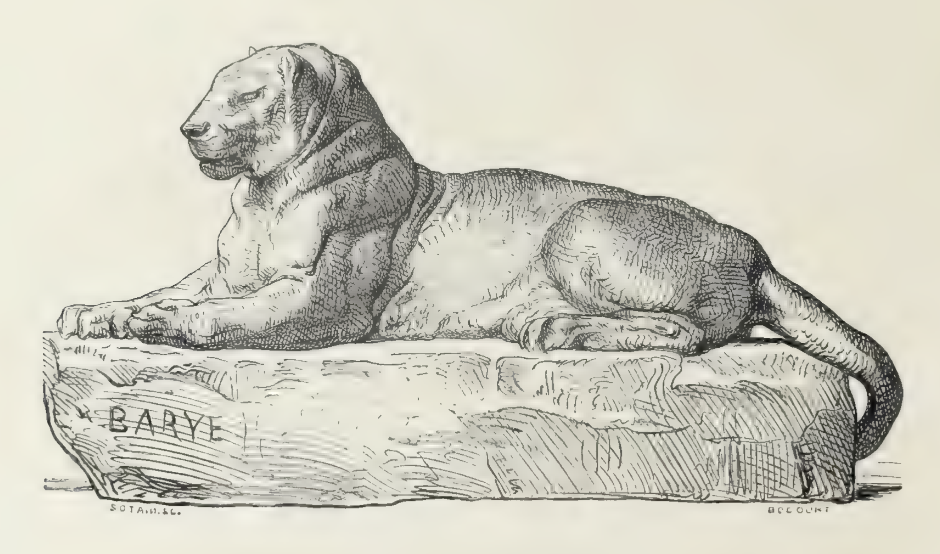


ALEXANDRE DUMAS

On a plus de plaisir à parler d'œuvres sérieuses, et parmi elles je citerai de Biellazzi le *Petit Pâtre* endormi sur la terre dans une pose simple et naturelle, le beau buste en habit moderne du vieux marquis de Brignole-Sale, par M. Rota, et le *Cromwell* assis dont M. Borghi nous montre le plâtre. Il est un peu traité en ébauche, et le bronze lui conviendra mieux que le marbre; mais il a de la force et du caractère. Dans cette exposition, le sculpteur italien qui est à la tête et de beaucoup, c'est M. Giulio Monteverde. Son tombeau du comte Massari a de grands mérites. Le sarcophage, qui pyramide en gorge diagonale, est couvert de beaux rinceaux de feuillages qui se souviennent heureusement de Verrochio; le cadavre, quoique sans bandelettes, est peut-être un peu trop serré dans son linceul à la façon du Lazare giottesque; mais la femme ailée, qui est debout à sa tête, et qui se penche vers lui en encadrant de ses bras l'oreiller sur lequel il repose, est d'une belle silhouette générale. Quant au *Jenner*, dont la *Gazette* a déjà donné le dessin, il est encore supérieur. La ligne du groupe du médecin inoculant le vaccin sur son fils, qu'il tient sur ses genoux, est tout à fait trouvée; elle est pittoresque, personnelle et remarquablement appropriée au sujet. On ne saurait mieux rendre la bonté et le soin ferme et délicat avec lequel le père tient l'enfant qui voudrait se défendre. Il y a là une idée, et elle est rendue; cela est autre chose que les tours de force d'exécution.

La classification du livret force à dire ici quelques mots de la Belgique, bien qu'en réalité sa sculpture ne se sépare pas de celle de la France. Elle a été atteinte de même par la réforme de David, plus tard par le mouvement romantique, et tous, en particulier Geefs et Simonis, ont souvent exposé chez nous. Aujourd'hui les deux sculpteurs dont on parle le plus sont M. Ducaju et M. Pescher, et la renommée les a peut-être mis un peu trop haut. Ce que j'ai vu en Belgique de M. Ducaju est ardent et plein de verve, mais surtout avec la liberté de l'ébauche, et les éloges que j'ai lus du buste de Rubens par M. Pescher me faisaient attendre tout autre chose. Il me paraît lourd et gros plutôt que d'une grande tournure, et, en s'inspirant de plus près du goût architectural du maître, le piédestal pourrait avoir plus de caractère et d'accent. En même temps qu'eux l'on verra avec plaisir le buste d'enfant par M. de Groot, un beau buste d'homme officiel par M. Paul de Vigne, la tête en bronze de M. Victor Lagye par M. Pescher, qui, je l'avoue, me touche plus que son Rubens, et, dans les statues : la *Clytie debout*, sculptée à Rome en 1872 par M. Paul de Vigne, où l'amoureuse, en tendant vers le soleil

une fleur, préserve avec son bras gauche ses yeux éblouis par les ardeurs rayonnantes de son amant; l'*Enfant au lézard*, par M. Bouré, dont le corps nu, étendu sur le sol, est d'un modelé fin et charmant; le groupe bien agencé de *Daphnis assis* et de sa chèvre par M. Cattier, et de M. Vanderlinden le bronze de *Calixta*, hésitant entre la statuette du Jupiter de ses ancêtres et la croix du nouveau Dieu, sujet bien compliqué, qui se résume de lui-même en une bonne figure de jeune femme assise et plongée dans ses pensées, ce qui suffit et au delà à la sculpture. Je citerai encore de M. Samain une *Jeune Paysanne romaine* fort belle



LIONNE, PAR BARYE.

(Dessin de M. Bocourt; gravure de M. Sotain.)

portant sur son épaule et sur sa tête un enfant et un bassin de cuivre, et le musicien *Johannes Tinctoris*, ou plus simplement le Teinturier, petit bronze de genre où il est en longue robe et en bonnet conique, à la façon de Leys ou plutôt des tableaux et des miniatures du xve siècle; mais, malgré la frontière, nous sommes déjà en France, bien que je n'aie encore rien dit de cette véritable pléiade de sculpteurs qui brillent de concert dans le ciel lumineux de son art et auxquels j'ai hâte d'arriver.

Pourtant, avant d'entrer dans leur temple, il convient de s'arrêter un peu dans les dehors pour dire quelques mots de la sculpture ornementale des jardins et des bâtiments, et de la porte triomphale que M. Sédille a dressée pour en décorer l'entrée.

Sculpture française. — Je n'ai pas à entrer ici dans le détail de la partie sculpturale du Trocadéro ; cependant, quoique M. Gonse en ait déjà dit quelques mots, il y a lieu d'en parler encore. La *Renommée* de M. Mercié, qui s'élance les ailes éployées, les bras ouverts et les vête-



THÉSÉE COMBATTANT LE CENTAURE BIÉNOR.

(Bronze de Barye.)

ments emportés par le vent, semble remarquable ; mais elle est si haute qu'elle paraît plutôt petite. On n'eût pas, je crois, pu la faire plus grande, car elle est posée sur le faîte d'un lanternon à jour, qui ne serait pas, mais qui, à cause de sa transparence, paraîtrait trop faible pour être le piédestal d'une figure assez grande pour être d'en bas bien visible. C'est déjà beaucoup de pouvoir en dire que la silhouette du mouvement est bonne ; mais on peut regretter de n'en pas avoir dans les jardins, sur une colonne, une réduction qui permettrait, en continuant de la voir encore de bas en haut, de se rendre compte du mérite réel de la figure.

Quant aux figures allégoriques qui se dressent sur les terrasses de la galerie demi-circulaire et s'imposent moins, elles sont aussi trop loin de l'œil pour faire autre chose que se découper sur le ciel. Dans cette grande foire des yeux et de l'esprit, on n'a pas encore eu le temps d'en distinguer les différences et les valeurs, mais les sculptures de la descente ont déjà toute leur importance. Dans les six groupes assis sur la terrasse d'où tombe la cascade, le plus remarqué, avec l'*Asie* de M. Falguière, est l'*Afrique* de M. Delaplanche, dont nous donnons le dessin. Comme de raison, c'est ce qui nous est le plus étranger qui, par sa difficulté même, a été le plus heureux, et la même chose s'est produite dans la suite des Nations qui décorent la façade extérieure du grand vestibule du Champ de Mars. Dans ces travaux d'ensemble, surtout quand ils sont hâtifs, la valeur du thème rencontre rarement toute la conscience qui serait nécessaire pour les bien traiter, et ici trop de figures sont absolument des poncifs. On y a vraiment abusé de la figure couronnée et convenue, qui sert à tout et n'exprime rien. Il y aurait eu mieux à faire en se préoccupant davantage du type national, qui eût été bien autrement caractéristique. Les seules qu'on remarque sont l'*Indienne* de M. Cugnot, chargée de colliers et de bijoux comme les statues des déesses indoues; la *Chinoise* de M. Captier, et surtout la *Japonaise* de M. Aizelin, tout à fait jeune et élégante, avec un arrangement de costume des plus heureux, ainsi qu'on le peut voir dans le croquis même de l'artiste. Le Japon, du reste, a du bonheur au Champ de Mars, car l'*Asie* de M. Falguière est née au Japon, et, si nous ne nous défendions de penser à ses bronzes, ils nous détourneraient de tous nos devoirs.

On a déjà parlé ici même des groupes d'animaux qui cantonnent le bassin inférieur de la cascade. Le cheval est peut-être un peu dégingandé, et l'*Éléphant* de M. Frémiet ne se masse pas de tous les côtés d'une façon heureuse. C'est de près seulement qu'il a toute sa valeur quand on l'isole pour le regarder en lui-même ; il aurait mieux valu lui donner dans l'architecture une place unique et prépondérante que de le mettre en pendant avec des animaux d'une autre taille. Cela a mené forcément à le réduire relativement, et, sans que beaucoup de gens s'en rendent compte, c'est ce changement d'échelle qui en diminue les mérites et l'effet. Il ne paraît pas beaucoup plus grand que les autres, et l'on est choqué de cette inégalité. L'article de M. Gonse a donné le dessin du *Bœuf* de M. Caïn, et l'on n'oubliera pas la belle ligne de l'animal dressant la tête et regardant au loin ; on y a vu également, d'après un pittoresque dessin de l'artiste, le

Rhinocéros de M. A. Jacquemart, peut-être le plus remarquable et à coup sûr le plus difficile de tous à réussir. Avec ses formes lourdes, avec ses plaques d'armures qui restent immobiles, rien ne paraît moins sculptural. L'artiste s'en est tiré, et il est impossible de ne pas être frappé par le sentiment de cette force pesante, lente à éveiller, mais qui, une fois excitée, sera furieuse et irrésistible. C'est vraiment un tour de force, et il ne faudrait pas défier l'artiste de faire une belle chose avec un hippopotame.



FRAGMENT DE LA STATUE COLOSSALE DE LA LIBERTÉ, PAR M. BARTHOLDI.

(Dessin de M. A. Gilbert.)

On le sait, tous les groupes de la cascade sont en fonte dorée. J'avoue pour ma part que je les aimerais mieux en bronze. La richesse toute matérielle en fait d'art m'est rarement sympathique et me paraît moins souvent une beauté qu'une exagération ou, dans un autre sens, une diminution. Certainement pour la *Renommée* du faîte, comme pour le *Génie* de la colonne de la Bastille, la dorure est une nécessité pour éclairer la forme à cette distance et devenir un point lumineux ; mais l'éclat est bien facilement trop fort, et la dorure du dôme des Invalides l'alourdit plutôt et lui ôte de son élégance. Par un temps sombre, évidemment, la dorure éclaircit ; mais au soleil elle écrase, et l'on ne distingue plus le mauvais

du bon. Ce n'est pas un avis général; de bons esprits approuvent complètement la dorure, et il faut se souvenir à quel degré les anciens l'appliquaient aux statues de leurs temples et de leurs rues. Il peut aussi y avoir là pour nous un manque d'habitude, et l'œil est déjà fait à la dorure des groupes de l'Opéra, à propos desquels il faut cependant remarquer qu'ils restent dans la condition de l'éloignement, que la gamme de la façade de l'Opéra, bien plus franchement polychrome que l'aspect du Trocadéro, demandait cette note indispensable, et aussi que leur éclat est déjà très adouci. Quand ceux du Trocadéro se seront un peu éteints, quand la blancheur de la pierre ne sera plus aussi crue, il se produira sans doute une harmonie qui ne peut exister au premier jour.

On a vu dans le premier article un croquis du char d'Apollon par M. Allard, qui couronne l'entablement de la porte monumentale de M. Sédille; il faut l'ajouter par la pensée à celui que nous donnons également de la porte elle-même. On parle, et ce serait peut-être désirable, de conserver le grand quadrilatère des galeries extérieures du Champ de Mars. Les bâtiments des Beaux-Arts, construits dans la longueur de l'axe, disparaîtraient; mais l'œuvre majestueuse de M. Sédille trouverait facilement sa place pour revêtir l'intérieur de l'une des grandes entrées. Elle y gagnerait même, parce qu'il serait alors facile de lui donner plus d'importance. La largeur était commandée; toutefois sa hauteur n'est pas aujourd'hui dans la proportion qu'elle demande. Il lui faut un tiers en sus de montant latéral, et l'on n'aura pas de peine à ajouter de chaque côté trois grands noms de plus; il faut à ses pieds-droits une base moulurée plus haute et plus ressentie. Encadrée et serrée comme elle est, on ne s'en aperçoit pas d'abord. Ce qu'on y voit, et à juste titre, c'est le grand air et l'élégance du dessin, c'est l'éclat franc et vraiment décoratif des colorations émaillées. M. Lœbnitz, auquel on doit l'exécution de la partie du potier, y a montré un véritable sentiment de la franchise nécessaire à la coloration architecturale. Comme invention et comme exécution, la porte de M. Sédille est sans conteste au Champ de Mars le morceau le plus heureux de céramique monumentale.

La richesse du présent, les promesses de l'avenir ne doivent pas nous faire oublier de compter encore dans les rangs des sculpteurs français ceux qui viennent de disparaître, en laissant de côté Rude et David d'Angers, morts depuis assez d'années pour appartenir au passé et relever désormais de la postérité.

Perraud n'avait pas, comme eux, l'invention et la fécondité; mais c'était un sculpteur consciencieux, amoureux de l'élévation de la forme, plus masculin que féminin, et chez lequel le morceau contribuait à l'accent



MONSEIGNEUR DARBOY.

(Buste en marbre par M. Guillaume.)

et à la tournure. Son ancien groupe du *Satyre* portant sur son épaule Bacchus enfant est dans son œuvre ce qui a le plus de mouvement et de personnalité. Quant à son bas-relief des *Adieux,* dont la disposition ne fait que reprendre en le grandissant le thème antique des stèles funéraires de

la Grèce, il donne bien au Champ de Mars la mesure et la hauteur de ce talent sérieux et un peu étroit. L'inspiration n'en est que traditionnelle; mais la personnalité s'y marque partout par l'étude serrée de la forme, par l'habileté du ciseau, qui arrive à la gravité et à la grandeur, et surtout par le calme d'un aspect vraiment monumental. Il sera beau dans un musée, il serait plus à sa place dans un édifice avec la reculée et le cadre de l'architecture; c'est là une qualité rare qui en montre bien la valeur.

M. Louis Rochet — qui réunissait en lui deux hommes bien différents, l'artiste et le lettré, car il a été un orientaliste et un sinologue distingué, — était d'une tout autre nature. Ce qui dominait chez lui, c'était le sentiment de l'effet et le mouvement pittoresque de la silhouette. S'il a été quelquefois exagéré, comme dans sa statue équestre de Guillaume le Conquérant, dont le cheval se cabre et se dresse vraiment trop, jamais il n'a été banal, et il avait le don de la vie. Son groupe de Charlemagne, dont deux Francs à pied tiennent le cheval, en est au Champ de Mars un bel exemple. Il y est assez peu à son avantage, perché qu'il est sur le faîte d'un édicule qui n'est pas fait pour le porter. Il y est trop haut et dans des conditions trop invraisemblables; mais on se rend facilement compte de ce qu'il serait sur un vrai piédestal, au milieu d'un grand espace et avec un fond de grands arbres. M. Rochet n'était pas l'homme du détail; le bronze lui convenait mieux que le marbre et le groupe plus que la statue; mais il sentait vivement, et il composait d'une façon grande.

Carpeaux a probablement donné tout ce qu'il pouvait. Son dernier groupe des *Quatre Parties du monde* pour la fontaine du Luxembourg accuse les défauts qui étaient en germe dans le groupe de l'Opéra, l'exagération du mouvement et comme la flétrissure de la chair. Dans son *Ugolin,* dont il y a un grand marbre au Trocadéro, à l'Exposition des carrières françaises de Saint-Béat, les corps nus des enfants sont certainement meilleurs que le père, théâtral, presque grimacier, et plus voisin de la boursouflure pittoresque de Fuessli que de la terreur de Michel-Ange. Carpeaux avait un tempérament qui l'a emporté souvent au delà du goût, mais il avait la verve, la vie, la chaleur; il échauffait la terre et le marbre, et l'on sent couler le sang sous leur épiderme; il était doué, il avait la facilité ingénieuse et l'improvisation créatrice. Jamais il n'est sorti de ses doigts quelque chose de froid ni de raide; sa ligne ondulait d'elle-même, et son relief coloré s'enlevait toujours sur le soutien et sur le piquant d'une ombre voisine. Il y a des sculpteurs qui dessinent surtout et dont les œuvres s'éclairent également; Carpeaux modèle à la façon d'un coloriste; son con-

tour échappe et s'efface comme dans la nature ; sa forme ne se masse et ne se détaille que par l'opposition des noirs et des clairs. Il y a là un don et une grâce de nature ; ce n'est pas cherché parce que c'est trouvé, et l'aisance sauve du maniérisme. Il est inutile de rappeler les qualités un peu troublantes de l'étonnant groupe de la *Danse;* au lieu de la beauté, c'est plutôt l'ivresse bruyante du plaisir ; mais où trouver ailleurs cette souplesse, ce mouvement et cet éclat ? Une œuvre plus ancienne et plus simple est peut-être encore plus heureuse ; la *Flore* avec deux Amours du pavillon des Tuileries, où tant d'autres n'auraient fait que de la sculp-



LE JEUNE MARTYR TARCISIUS, MARBRE DE M. FALGUIÈRE.

(Dessin de M. Rajon; gravure de M. Boetzel.)

ture de commande, est une œuvre charmante et parfaite dans son genre. Elle décore et elle subsiste par elle-même ; elle a le mouvement, la fleur de la jeunesse fraîche et de la gaieté ; le soleil, en tournant devant elle, se charge d'en varier les expressions, et jamais Carpeaux n'a eu la main plus heureuse ; il n'a là que ses meilleures qualités. On oubliera *Ugolin,* on n'oubliera pas la *Danse,* mais on mettra au-dessus la *Flore.* Elle a eu un nom dès le premier jour, et c'est elle qui laissera de Carpeaux le plus vivant souvenir.

C'était un sculpteur de race. Barye est à d'autres hauteurs ; c'est un grand homme. Il n'y avait plus rien de nouveau à attendre de lui ; il avait atteint la limite de l'activité humaine, mais la perte est si grande qu'elle est irréparable.

Sur la fin de sa vie, il lui a été donné de montrer ce qu'il était capable de faire avec la figure humaine. Les quatre groupes allégoriques en pierre des pavillons du Carrousel sont d'admirables œuvres, et il conviendrait certainement de les reproduire en bronze pour décorer une place ou un jardin et les mettre assez près de l'œil pour qu'on puisse vraiment en jouir. Mais sa caractéristique et sa gloire, c'est d'avoir en quelque sorte à lui seul fait rentrer les animaux dans l'art. Je dis rentrer, car il ne faut pas croire que notre temps ait l'honneur d'avoir créé ce genre, et ce ne serait pas une étude sans intérêt et sans portée qu'une histoire des animaux dans la sculpture.

Il y faudrait faire figurer le vieil Orient ; si le petit lion de Khorsabad qu'on admire au Louvre, et qui n'était qu'un objet de décoration puisqu'il servait par son anneau à assurer la fixité du bas d'une portière, avait été trouvé plus tôt, on pourrait croire que Barye, qui ne l'a heureusement connu que fort tard, en est directement sorti. Quant à la sculpture antique, elle est pleine d'animaux. La lionne élevée à Athènes à l'héroïque Lœena, la vache de Myron, les chevaux de Lysippe, les animaux de tous genres, lions, loups, taureaux, qu'on voyait à Delphes, l'âne consacré par Auguste à Nauplie, à Rome et dans tout le monde romain, le peuple de coursiers épiques qui se pressaient sur les places et devant les temples en l'honneur des empereurs et des proconsuls, les chevaux, éléphants, panthères, lions attelés aux quadriges et aux séjuges du faîte des arcs de triomphe, les cent animaux de marbre dont, un jour de fête, Ptolémée Philadelphe fit décorer une tente, toutes ces bêtes diverses, sangliers, chiens, chèvres, aigles, que l'antiquité s'est plu à représenter, et dont les Musées du Vatican et de Naples, si riches qu'ils soient, ne nous ont conservé qu'une très faible partie, seraient un thème intéressant à traiter à la fois par l'érudition des textes et par la critique des monuments.

On y verrait plus d'une singularité, par exemple l'habitude orientale, qui nous est connue dès Hérodote, qui fut suivie par les empereurs romains, et que nous retrouvons encore en France au XIVe siècle, de jeter en fonte, pour les convertir en grands animaux massifs, des quantités énormes d'or, évidemment dans l'intention de les conserver intactes et d'empêcher qu'on ne pût en rien distraire sans les détruire en totalité.

Après l'antiquité, la représentation des animaux n'est plus que fantastique ou conventionnelle. Dans l'église, à moins que ce ne soit le cheval sur lequel on met le Christ ou un certain nombre de saints, l'animal devient un monstre. Quant à la Renaissance, elle imite les rondeurs et la conven-



LE SECRET D'EN HAUT, PAR M. H MOULIN.

(Dessin de M. A. Duvivier.)

tion froide de ceux des sarcophages romains des bas temps, la seule antiquité que l'art moderne ait eue d'abord sous les yeux. Raphaël, en les reproduisant dans ses compositions, prolongea par l'autorité de son exemple ces formes de convention, et, si ce grand homme eût envoyé plus tôt que sur la fin de sa vie quelques-uns de ses élèves lui rapporter les dessins des sculptures athéniennes du Parthénon, ce dont on a la preuve dans des dessins de sa main, il est certain que ce côté de l'art eût été ramené par lui dans les voies de la vérité. Il en resta longtemps éloigné, et ce fut par la peinture, quand les Hollandais donnèrent une personnalité au paysage, qu'il finit par y rentrer. Chez nous, Géricault, tout en restant naturel, en fit voir et comprendre le style et la beauté élevée, et l'on peut dire que le mouvement décisif fut donné par lui. Barye le suivit en maître, et avec lui cette branche de l'art, dont il demeura le roi, reprit non seulement sa place, mais une place plus importante que jamais.

Quelle belle chose que les deux lions des Tuileries : l'un, celui qui se défend contre un serpent, d'une vérité particulière si saisissante et si passionnée ; l'autre, assis et calme, d'un caractère plus monumental et dans le style de la sculpture antique la plus élevée ! Il y a là bien plus que du naturalisme, car Barye résume et synthétise. Il masse les poils pour ne les faire sentir qu'à l'état sommaire ; ce qu'il présente, c'est la forme maîtresse. Il en modèle les lignes d'une façon souveraine ; il accentue par de grands méplats les mouvements de leurs muscles formidables. Plus il est simple, plus il est terrible et plus ses grands fauves sont ressemblants. Sans dénaturer son modèle, sa puissance magistrale le transforme parce qu'il le voit et le sent avec des yeux et une âme de poète ; il l'idéalise parce qu'il le domine toujours. C'est le plus grand des animaliers, mais il est plus encore, et, quand il présente à la fois l'homme et l'animal, dans *Thésée et le Minotaure,* par exemple, dans son autre groupe de *Thésée et le Centaure Biénor* ou dans cette charmante statue équestre de Gaston de Foix, dont on n'a vu que la maquette, c'est l'homme qui l'emporte. Aussi bien que la forme, il a le sens monumental par sa façon de dégager le sujet.

Ce n'est pas lui, à coup sûr, qui aurait compris comme ils l'ont été les quatre groupes équestres du pont d'Iéna, auxquels l'Exposition donne un regain de regards. On a pensé à y symboliser les quatre âges différents de l'équitation. L'idée est bonne, mais le programme imposé aux artistes est volontairement malheureux. Comme thèmes et comme époques, on a désigné un Grec, un Romain, un Gaulois et un Arabe. Les

trois premiers sont bien voisins les uns des autres, et tous les quatre sont nus ou à peu près, ce qui les rapproche encore, au lieu de les différencier. De plus, cette façon de mettre le cavalier à pied est ce qu'on pouvait imaginer de plus malencontreux. Dans cette donnée, le cheval seul est le personnage, et l'homme s'efface devant lui. Que ce soit Alexandre, Charle-



LE SERMENT DE SPARTACUS, GROUPE PAR M. BARRIAS.

(Dessin de M. A. Duvivier.)

magne, Colleone ou un jockey, l'homme à pied qui tient un cheval par la bride ne peut jamais être pour l'art autre chose qu'un palefrenier.

Devant l'École militaire il n'y avait que deux thèmes. A l'état moderne il fallait mettre à cheval quatre soldats de différentes armes, par exemple, un cuirassier, un dragon, un chasseur et un artilleur. Pascal a parlé quelque part, avec l'énergie violente qui de sa pensée passait dans son style, de l'homme-machine qui se plie à ce qu'il veut fermement et qui se façonne au gré de ce qui l'entoure. La discipline, l'uniforme, le

but de l'arme font dans l'armée quelque chose de semblable. Le corps y prend des habitudes, les traits une physionomie qui restent ineffaçables. C'est ce caractère, différent dans toutes les armes, et cette individualité générique qui eussent donné un sujet nouveau, intéressant, approprié et très varié de motifs. M. Frémiet a traité dans ce sens, et avec beaucoup de bonheur quant à la vérité du type, un carabinier, un guide, un artilleur et un gendarme. Il n'en a fait que des figurines, mais elles valent des statues.

En s'en tenant au sujet donné, les âges de l'équitation, il fallait précisément prendre le contre-pied de ce qui a été fait. Au lieu d'aller dans le sens de la monotonie et d'effacer les différences, il fallait, au contraire, les accuser; il fallait, par exemple, prendre un Grec, un chevalier, un Arabe et un écuyer. Par là on aurait eu l'antiquité, le moyen âge, la civilisation orientale et l'Europe moderne. L'enseignement et la vérité historiques se seraient rencontrés avec d'excellentes oppositions pittoresques : il n'eût pas été sans intérêt et sans poésie de voir, à côté du costume simple du Grec ou du Romain, la pompe asiatique de l'Oriental avec sa selle constellée de coraux et toute chargée de broderies, ses larges étriers, ses armes ciselées en bosse, les glands et les houppes de son cheval et les grands plis de son burnous; de voir, auprès de la rudesse du guerrier tout bardé de fer, la politesse et les belles façons de M. de Pluvinel avec son feutre à plumes et ses canons de dentelles ou de M. de La Guérinière en habit français. Les bêtes n'eussent pas été moins différentes que les hommes; on pouvait opposer entre elles les formes aristocratiques du cheval plié aux finesses du manège, la robustesse massive du gros cheval capable de courir avec le poids de l'armure, l'élégance sèche et nerveuse de l'arabe, la tête basse, la crinière éparse et piaffant d'impatience, et la rondeur un peu courte des chevaux de la frise athénienne avec la crinière coupée comme celle d'un casque. Il y avait là moyen de représenter des civilisations, des races de chevaux, des manières de monter toutes différentes, et un bien beau thème pour un artiste. Barye en était digne, et on l'avait; seulement il eût fallu que les groupes fussent en bronze ou en marbre et non en pierre.

Revenons du pont d'Iéna au vestibule du Trocadéro, où se trouve le groupe en bronze des *Gladiateurs* de M. Gérôme, dont on a beaucoup parlé d'avance. C'est le *secutor* qui l'emporte cette fois sur le rétiaire. Le filet et le trident brisé du vaincu sont à terre, et le *secutor*, le pied sur le corps nu de son adversaire, triomphe avec ses jambières, sa cuirasse, ses



L'ÉDUCATION MATERNELLE, GROUPE PAR M. DELAPLANCHE.

brassards, son grand casque à visières percées, et dans la main sa courte et terrible épée. Il n'est pas besoin de dire avec quelle exactitude savante l'artiste a traité le détail sculpté de toutes ces armes d'après les plus beaux et les plus rares exemplaires. Ce qui vaut mieux, c'est la pose droite et vaniteuse du victorieux, qui n'attend que l'acclamation sanguinaire des Vestales et des spectateurs pour égorger son rival; mais la pose de celui-ci n'est sculpturale que d'un côté, et l'effet dominant est trop archéologique. On a vu de M. Gérôme des statuettes de bronze beaucoup plus heureuses; dans leur dimension moindre, elles gardaient la liberté spirituelle de l'esquisse. Ici le petit modèle en terre ou en cire valait probablement mieux que le grandissement, dont les parties nues sont parfois creuses. Peu de peintres feraient d'aussi bonne sculpture, mais il n'est pas étonnant que le peintre ne soit pas encore complètement un sculpteur.

A l'Exposition universelle, la sculpture est partout : au pavillon de la Ville de Paris aussi bien que dans les salles des Beaux-Arts; c'est dans le bâtiment d'anthropologie que sont les bustes et les statues ethnographiques de M. Cordier, qui sont entrés dans la décoration de nos appartements et de nos maisons; Barye est chez Barbedienne; M. Rochet et bien d'autres, chez M. Thiébault; les fondeurs, les bronziers, les fabricants de fonte de fer, les fabricants de terres cuites, les céramistes, les orfèvres ajoutent à l'exposition spéciale de notre sculpture. Les passages, les galeries, les pièces d'eau, les allées l'éparpillent dans tous les sens.

Ainsi l'une des œuvres les plus nouvelles de cette année vient d'être posée, il y a quelques jours, auprès du pont d'Iéna. On connaissait par une réduction la *Liberté* que M. Bartholdi, né dans l'Alsace française, doit dresser sur l'île qui s'élève à l'entrée du port de New-York. D'autres œuvres du même artiste donnaient presque la certitude qu'il ne fléchirait pas sous les difficultés de celle-ci. Un buste colossal de Washington, qui remonte à quelques années, au palais des Champs-Élysées, et le modèle au tiers et déjà énorme du magnifique lion de Belfort, plus monumental et moins convenu que le fameux lion de Thorwaldsen, montrent d'une façon sûre combien il s'entend, en simplifiant les plans, à ne pas perdre leur effet et à conserver les lignes et les accents. Ce n'est pas une affaire de grandissement mathématique, et peu de figures supporteraient d'être augmentées; elles seraient hors de mesure, absolument vides et comme soufflées. La taille est une des parties de l'inspiration et ne se modifie pas

après coup. Une figurine ne devient pas une statue; une statue ne se réduit pas impunément et sans perdre quelque chose. Ce qui doit être colossal a besoin d'être conçu de sa taille et sort des conditions ordinaires. Il y faut plus de simplicité, plus de jet, plus de tenue; la ligne extérieure de la masse totale emporte tout; elle doit être claire et harmonieuse, ne pas



LE GÉNIE DES ARTS, GROUPE PAR M. MERCIÉ.

(Croquis de l'artiste.)

avoir d'angles, de trous, de déchirures, de contournements, de complications, et ne rien demander aux détails accessoires. En plein air et dans le cadre du paysage, une figure unique sera plus belle qu'un groupe, dont la distance perd et embrouille l'agencement; une figure debout vaudra mieux qu'une statue assise, qui ne se verrait bien que de côté; les longs vêtements à plis amples et tombant jusqu'à terre pour élargir et former la base valent mieux que les vêtements justes et étroits, et la difficulté des

figures d'homme colossales est l'amincissement et la séparation des jambes qui s'effilent à distance. La *Liberté* de M. Bartholdi est toute droite et pyramide légèrement. Le bras gauche ne se sépare pas du corps; l'autre monte le long de la tête pour élever la torche lumineuse. Le mouvement est net, énergique, mais ne peut tenir, et on le regarde sans fatigue. Le parti est donc bien trouvé, dans le vrai sens. Il n'est plus douteux, maintenant, que l'exécution ne soit à la hauteur de l'idée. La tête supporte d'être vue de près; elle n'est pas vide; mais, à distance, ses plans s'accusent en s'éclairant, et elle prend une véritable majesté. Le *Néron* colossal n'a été commandé pour Rome à Zénodore que parce qu'il avait commencé par faire en Auvergne son grand *Mercure* sur la cime du Puy-de-Dôme. Nous devons être reconnaissants à M. Bartholdi de donner à son pays l'honneur, après tant de siècles, d'envoyer à l'étranger une œuvre de même nature. Elle aura sans doute une meilleure fortune, car elle n'est pas exposée à être renversée et brisée aussi vite que le colosse impérial et le dieu païen.

On voit la richesse du Champ de Mars dans tous les genres; des mois d'étude et des volumes n'y suffiraient pas. Ainsi, pour ce qui nous incombe, il y aurait lieu de s'occuper des statues de bronze, des fontaines, thème merveilleux aux variations infinies, et aussi de la sculpture iconique.

Depuis que, malheureusement pour l'art, l'usage des tombeaux sculptés dans les églises est tombé en désuétude, les statues publiques des grands hommes sont venues, bien qu'avec une moins grande variété de motifs et surtout de développements, les remplacer dans une certaine mesure, et il serait heureux de voir se généraliser cet emploi de la grande sculpture. Il est seulement regrettable que ce soit un peu une affaire de hasard et que cela ne puisse guère venir que de l'initiative des conseils municipaux. C'est quand ils n'ont guère de grands hommes qu'ils pensent surtout à se faire honneur de celui qu'ils ont. Ils prennent alors ce qu'ils peuvent, si bien que c'est dans les grandes villes, là où il ne serait que juste d'avoir beaucoup de statues honorifiques, qu'on n'y pense guère et qu'on en fait le moins. En somme, les avantages l'emportent sur les inconvénients, et il n'y aurait aucun mal à ce que les villes en élevassent à toutes leurs illustrations. Quand bien même l'hommage serait parfois exagéré, le sentiment pieux et honnête qui l'inspire est toujours d'un bon exemple. En préoccupant les yeux de l'enfance et de la jeunesse, il fait sentir et comprendre que chacun doit faire tout ce qu'il peut pour laisser



« GLOR A VICTIS, » GROUPE PAR M. MERCIÉ.

(Dessin de M. A. Duvivier.)

de soi un bon souvenir, et l'hommage qu'on voit rendre à ceux qui ont mérité un pareil honneur est de nature à mener quelques-uns à s'en rendre dignes à leur tour.

Après David d'Angers, dont la vie s'est consacrée à ces grands hommages, les statues qu'on a faites se sont réparties entre plus de mains, et ce serait une longue énumération que de signaler seulement celles qui ont passé au Salon depuis dix ans, en laissant de côté celles qui n'y ont pas figuré. Cette année, au Champ de Mars, c'est M. Guillaume, bien que, par un oubli inexplicable, il ne figure pas au livret, et M. Crauk qui ont le plus d'œuvres de ce genre, ce dernier n'en ayant pas moins de cinq, trois maréchaux de France, *Pélissier, Niel* et *Mac-Mahon,* l'intendant de Languedoc *d'Étigny,* et *Claude Bourgelat,* le fondateur de l'hippiatrique en France. On parle à Tours d'en élever bientôt à Rabelais une, qui aboutira cette fois; pour que ce soit un chef-d'œuvre, il suffira qu'elle ne soit pas indigne du modèle. Du reste, il serait curieux et juste de savoir exactement ce qu'il existe de statues honorifiques; cela ferait penser à de nouvelles, celles précisément dont on remarquerait l'absence. L'inventaire des richesses d'art de la France les rencontrera forcément un peu partout, et une à une. Il serait meilleur de les grouper, au contraire, et d'en présenter en une seule série, classée par régions et par départements, le bilan complet. Elles seraient en plus grand nombre, et il y en aurait parmi elles beaucoup plus de remarquables qu'on ne le croit. Après un premier dépouillement des livrets du Salon et des guides, il suffirait d'une circulaire pour arriver à ne pas en omettre, et l'ensemble, en même temps que ce serait un acte de justice, formerait un tableau bien intéressant.

Les bustes, qui se rattachent au même ordre d'idées lorsqu'ils se rapportent à des hommes publics, et qui, lors même que cette notoriété du modèle leur échappe, ont toujours pour eux l'intérêt humain de l'étude de la nature vivante et contemporaine, sont souvent plus remarquables, plus souples, plus variés que ces grandes figures, parfois trop officielles et convenues, et je regrette de n'avoir pas la place d'entrer dans le détail. Il est cependant impossible de n'en pas rappeler au moins quelques-uns, et d'abord ceux de M. Iselin et de M. Oliva, dont l'un a plus de sobriété et de fermeté, dont l'autre a plus de mouvement et de couleur.

Du reste, de même que les plus beaux portraits sont toujours l'œuvre des plus grands peintres qui n'en font que par exception, les plus beaux bustes sont l'œuvre des sculpteurs, parce que celui qui se cantonne dans

ce seul genre s'y réduit et s'y immobilise presque forcément pour ne pas assez se renouveler et pour ne pas se retremper à la source féconde de l'invention et de la composition générale. Le buste de l'*Archevêque de Paris,*



FLEURS DE MAI, PAR M. MERCIÉ.

(Croquis de l'artiste.)

de M. Guillaume, garde la maîtrise de son élévation émue; l'on ne peut être plus noble et plus touchant à la fois. Mais nous n'avons pas à revenir sur ce chef-d'œuvre, auquel se joignent le *Baltard* et le *Buloz*. Celui de M. *Vitet,* par M. Chapu, est, dans un autre sens, bien remarquable avec ses grands traits longs, qui étaient un peu mous et blafards dans la nature,

à cause de la blancheur particulière de la peau ; sans cesser d'être vrai, le marbre augmente nécessairement leur style en affirmant la charpente osseuse, qui était aussi large qu'intelligente. Citons aussi les bronzes des têtes de *Henri Regnault,* par M. Barrias, du docteur *Parrot,* et des peintres *Henner* et *Baudry,* par M. Paul Dubois ; le dernier est une merveille de vie et de feu.

Je le répète, il faudrait y insister ; il faudrait aussi, à propos de l'ensemble nombreux des bustes exposés, parler de tendances qui s'y révèlent et ne sont pas sans danger. D'un côté, certains bustes de femme sont beaucoup trop développés ; ce qui est ronflant et trop chargé diminue l'effet plus qu'il ne l'augmente. Il y a trop de nu ou trop de vêtements, trop de plis, trop de draperies, trop d'accessoires. Rien n'est aussi plus malheureux que de descendre un buste jusqu'à la taille et d'y faire intervenir les bras. C'est alors une sensation pénible que ce corps mutilé, que cette immobilité précieusement tourmentée, et ce n'est pas même une partie de statue. Comme le passage du corps au piédouche demande malgré tout un arrangement, il faut appuyer, élargir la base, étouffer et dissimuler la coupure ; la composition se manière, s'alourdit, se fausse complètement, et ce n'est le plus souvent qu'un fragment impossible, car on ne pourrait compléter la statue en la continuant. L'exagération et le tapage ne vont pas au silence de la statuaire.

L'autre danger, c'est l'affirmation de l'ébauche. Elle est le commencement, mais non la fin. Le marbre s'y refuse, mais la terre la plus heurtée se peut cuire et se peut reproduire en bronze. Or, cette année, surtout au Salon, trop de terres et de bronzes ne sont que des maquettes ; elles ne vont pas au delà de l'impression volontairement hâtive et se lancent par trop dans le hasard de tous les ragoûts. Ce n'est pas du modelage, ce sont des boulettes de terre aplaties et collées ensemble. La chair est martelée, meurtrie, presque malsaine à voir. Tantôt les vêtements sont exécutés dans la manière sommaire qui est à la mode, même pour les chairs des statues de plâtre, et la monotonie de ce travail grenu, laineux et comme tamponné affadit, amollit les plans et détruit les lignes aussi bien que les accents et les lumières ; tantôt les draperies ne sont plus vraiment que des loques et des guenilles. Ce n'est ni de la force, ni de la hardiesse ; c'est de l'aplomb, presque de l'impertinence, d'ailleurs bien plus facile. Mais après le premier bruit on n'y revient pas, et, à prendre l'habitude de cette improvisation incomplète, on arriverait bien vite à se rendre incapable d'aller plus loin.



BERRYER, PAR M. CHAPU.

(Croquis de l'artiste.)

Quant aux statues, il est également impossible d'en parler en détail. Le caractère de l'Exposition du Champ de Mars est précisément de faire revoir les principales de celles exposées depuis dix ans, et à leur date il a été question de toutes ici même; on en a parlé, on les a gravées. Y revenir d'une façon étendue nous condamnerait à copier les autres et à nous répéter nous-même. Pour en faire revivre la forme et la valeur aux yeux de nos lecteurs, il suffit de rappeler le nom de quelques-unes; ils n'ont pas besoin qu'on les fasse se souvenir de la *Sirène* de M. Aubé, du *Corybante* de M. Cugnot, de la *Jeunesse d'Aristote* de M. Degeorge, de la *Muse de l'histoire* de M. Janson, du *Tercisius* de M. Falguière, du *Secret d'en haut* de M. Moulin, du *Narcisse* et de l'*Arion* de M. Hiolle, de la *Cassandre* de M. Aimé Millet, du *Sommeil* de M. Mathurin Moreau, de la *Néréide* sur un buccin de M. Moreau-Vauthier, du *Rétiaire* de M. Noël et, pour M. Schœnewerk, de la *Jeune Fille à la fontaine* et de *Myrto,* la belle Tarentine

Dont le corps a roulé sous la vague marine.

Qu'en dire qui n'ait été exprimé et répété dans la *Gazette,* si ce n'est cette louange nouvelle que, mieux elles sont connues et plus on les revoit, plus elles gagnent de valeur. Leur succès n'a pas été éphémère, et leur mérite, au lieu de s'effacer, a plutôt grandi.

J'insisterai pourtant, non pas sur les œuvres, mais sur le caractère général et en quelque sorte sur l'avenir de quelques artistes dont il me semble que l'on doive beaucoup attendre pour l'honneur de notre sculpture, à la couronne de laquelle ils viennent et ils promettent d'ajouter de beaux fleurons. L'un, M. Guillaume, est arrivé à être le maître le plus autorisé de l'école; l'autre, M. Paul Dubois, n'est pas loin de le rejoindre, et derrière eux, avec les distances de leur âge et de leurs débuts, viennent, comme en un groupe plus jeune, MM. Delaplanche, Mercié, Chapu et Barrias.

On revoit ici de ce dernier le groupe presque colossal du *Serment du jeune Spartacus,* qui retournera dans le jardin des Tuileries. L'effort et la recherche en restent d'un grand jet, malgré ce qu'il a d'emphase théâtrale, et la pose tourmentée du supplicié ne se souvient de Michel-Ange qu'au travers des rondeurs amollies de la pierre noire de Daniel de Volterre. Ce qui reste tout à fait beau, c'est l'enfant, dans l'immobilité muette et farouche de sa douleur et de sa colère, dans la force grandissante de son



jeune corps vigoureux. C'était plus qu'une promesse d'expression et de ciseau; le groupe nouveau de l'Exposition des Champs-Élysées l'a tenue et au delà. Il a plus de calme et de rythme avec une simplicité plus harmonieuse. L'Adam, portant sur ses bras le corps abandonné d'Abel, est bien composé; mais il se complète par l'Ève, qui marche à ses côtés, et qui se repaît douloureusement de la dernière vue de l'enfant bien-aimé. Il y a là une tendresse féminine bien comprise, et c'est un beau groupe. Il a eu l'une des médailles d'honneur du Salon. C'est justice, et, quand nous parlions en commençant de la supériorité actuelle de notre sculpture, nous ne pensions pas que les décisions du jury nous donneraient aussi complètement raison. Les trois plus hautes récompenses ont été pour la première fois décernées à la seule sculpture. Ce qu'on appelle le prix du Salon, c'est-à-dire l'envoi en Italie, a été donné à M. Hector Lemaire, élève de MM. Falguière et Dumont, pour un groupe de *Samson trahi par Dalila,* et l'autre médaille d'honneur a été attribuée à M. Delaplanche.

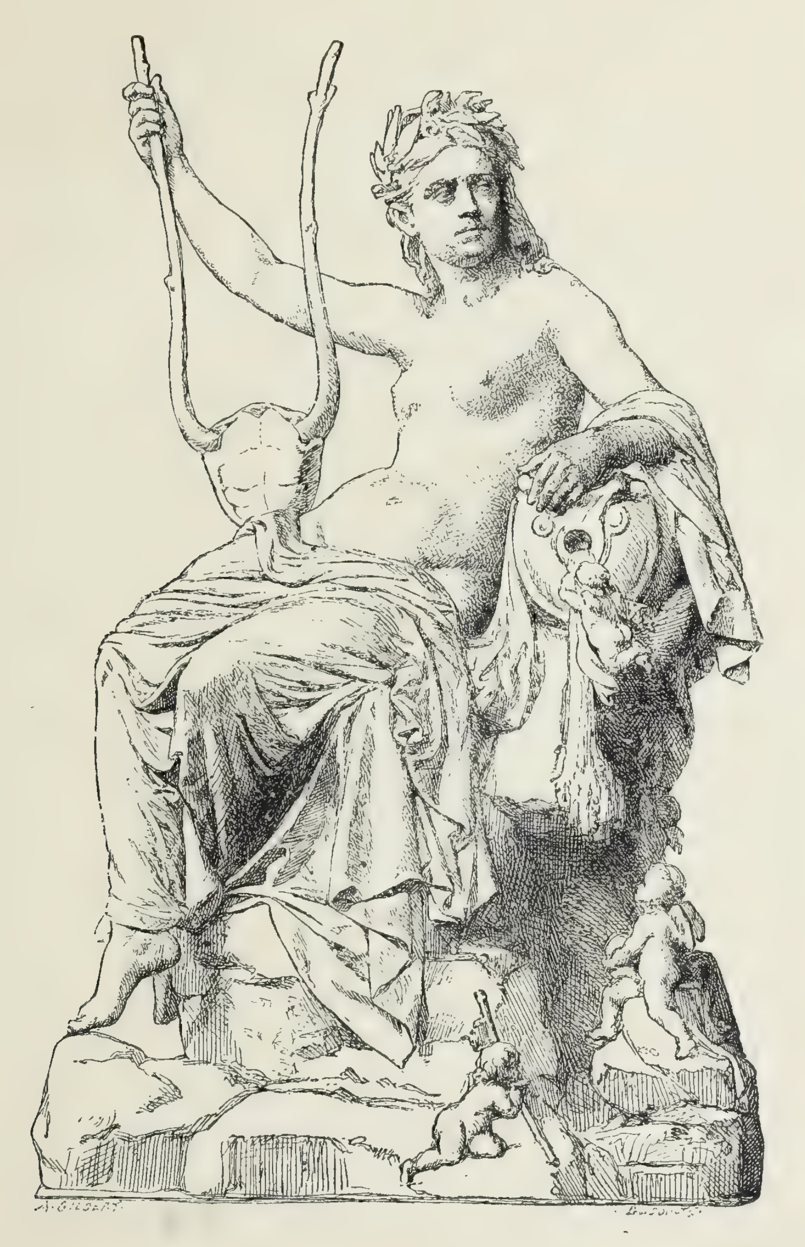
On voit de lui cette année trois œuvres bien différentes. L'*Éducation maternelle* du square Sainte-Clotilde, qui serait mieux à sa place dans un quartier populaire, et à laquelle le bronze aurait peut-être mieux convenu que le marbre à cause de l'absence de nu et de la simplicité voulue des vêtements, représente une paysanne assise apprenant à lire à une jeune fille; avec un dessin plus ferme, que commandait la matière, ce groupe simple et touchant n'est pas sans trahir l'influence indirecte du sentiment du peintre Millet. La Muse de la *Musique,* enivrée des sons qu'elle tire de son violon, et à laquelle le marbre des Champs-Élysées, qui en apaise le mouvement, est plus favorable que le métal argenté du Champ de Mars, est comprise avec poésie, mais dans un sens libre et mouvementé. Quant à la *Vierge au lis,* malgré son sentiment moderne, elle se sent de l'imitation de la sculpture à l'italienne du XVIIe siècle français. La draperie ronde a quelque chose des Anguier; la pose douloureuse et l'effet viennent inconsciemment de Jouvenet et de Girardon. Ce sont trois œuvres très remarquables, mais sans lien entre elles; elles n'indiquent pas la voie de leur auteur ni sa qualité dominante. Il cherche encore; il essaye des routes diverses entre lesquelles il n'a pas encore fait de choix. Il ira plus loin quand il se sera fixé et qu'il ne reviendra point en quelque sorte sur ses pas pour repartir à nouveau.

La personnalité de M. Mercié est plus accusée et plus ardente; c'est un méridional de Toulouse, par là plus Espagnol qu'Italien, et ce qui le touche le plus, c'est le mouvement passionné et pittoresque. Dans son

David tirant du fourreau l'épée libératrice, il s'était trop préoccupé de reproduire les dessins et le repoussé commun des fourreaux d'argent algériens; mais le groupe épique du *Gloria victis* est d'une ligne générale hardie et très harmonieuse, au-dessous de laquelle ne descendent pas la belle envergure et le grand air de la *Renommée* du faîte du Trocadéro; on la juge mieux depuis qu'on l'a vue gravée et qu'à cause de cela on peut la mieux lire malgré la distance. Au dernier Salon il fallait attendre que le *Génie des Arts* fût en place pour le juger définitivement. La Muse qui conduit le cheval pouvait s'effacer; le Génie assis sur l'aile de Pégase pouvait ne pas tenir. Depuis qu'il est à sa place, en haut du pavillon Lesdiguières, ou plus exactement au-dessus du passage du quai du Carrousel, il a pris toute sa valeur. Ce grand espace autrefois vide est bien rempli maintenant. Peut-être eût-il mieux valu que l'architecte eût modifié ses pieds-droits latéraux, qui n'ont pas plus de hauteur que le rayon de l'arcade, ce qui les fait paraître petits et comme écrasés, et qu'il eût inscrit le nouveau bas-relief dans un cercle; mais ce défaut peu important ne vient pas du sculpteur. Il a aussi bien compris les nécessités de l'éloignement en détachant sa composition sur un fond d'or et en donnant à son bronze une patine fauve claire, au lieu d'une patine brune, qui en eût éteint les plans. Avec les rayons obliques du matin et de l'après-midi, son œuvre se précise à merveille et ajoute à la beauté de la façade de cette admirable galerie. Il y a montré un tempérament pittoresque, vraiment décorateur et architectural, qui sait concevoir et traiter ce qui est nécessaire pour une place et pour une hauteur données; c'est un mérite d'invention et d'appropriation bien plus rare qu'on ne le pense.

M. Chapu est d'une autre race. Il est plus fin, plus délicat et plus féminin. Depuis les deux cariatides de l'entrée de la nef des machines à l'Exposition universelle de 1867, il a créé bien des figures dont on se souvient. La jeune fille du tombeau de Regnault, la *Pensée* du bas-relief funéraire de Mme d'Agoult, sont entrées dans la mémoire de tous et ne s'oublieront pas. Cette année, on revoit la belle statue de *Berryer* debout, où la robe de l'avocat, posée sur les épaules, ajoute la largeur de la draperie à la ressemblance typique de l'habit boutonné jusqu'au cou, et l'on voit pour la première fois les deux élégantes figures assises de la *Fidélité* et de l'*Éloquence;* elles doivent en accompagner le piédestal et faire pyramider le monument, qui sera l'honneur de la salle des Pas-Perdus. Ce qui est là, comme ailleurs, le caractère propre et le don de M. Chapu, outre l'élégance de la pose et sa façon légère de draper et de suivre les plis,

c'est une poésie tendre, rêveuse et émue. Le type de ses femmes est moderne; leurs cheveux fins et droits sont des cheveux blonds; leurs yeux



SOURCE DE POÉSIE, PAR M. E. GUILLAUME.

(Dessin de M. A. Gilbert.)

sont bleus et très clairs; leur teint est blanc, leur front pur; leur chair a la légèreté soyeuse et brillante des dernières années de la jeune fille encore naïve. L'une des plus heureuses figures de M. Chapu s'appelle la *Jeu-*

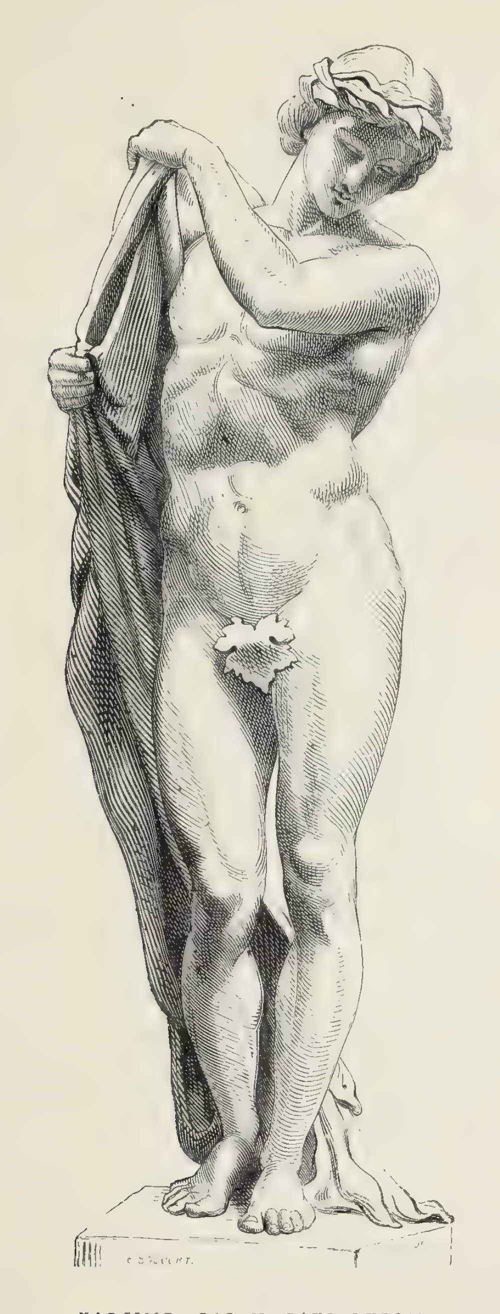
nesse; c'est bien la jeunesse qui est sa muse, et qui l'inspire de sa grâce et de sa fraîcheur.

Il me reste à parler de M. Guillaume et de M. Dubois. Ce sont deux maîtres qui mériteraient tous deux d'être étudiés à part et complètement; mais, comme tous ceux qui parlent ici de l'Exposition universelle, il faut forcément se restreindre. Cela est plus facile avec eux qu'avec d'autres, parce qu'on est sûr de les retrouver; ils n'ont pas seulement le talent, ils ont la fécondité.

M. Guillaume, qui est Bourguignon comme Rude et Jouffroy, est sorti de l'atelier de Pradier, qu'on ne lui donnerait pas pour maître. Il a l'élégance plus haute et plus fière; il est sain, profondément consciencieux, souvent grave, toujours élevé. Le caractère principal de la vieille école des sculpteurs des ducs de Bourgogne est la vigueur robuste. M. Guillaume est de leur race; il a une solidité foncière qui met le mûrissement du travail au service de son inspiration. Il pense, il sent fortement; il établit ses figures du premier jet d'une volonté tellement formelle qu'elle s'impose et qu'on ne les voit pas comprises d'une autre façon, mais elles n'en sont pas moins étudiées et comme revues avec le soin le plus sévère, et ce qu'on appelle le morceau, qu'on ne voit pas du premier coup parce qu'il se perd dans la grandeur de l'effet général, est aussi fait et aussi poussé que s'il devait être le mérite principal. Chez d'autres le morceau est tout; chez M. Guillaume il est, comme il doit l'être, au service de l'ensemble et de l'impression.

C'est en 1852 que M. Guillaume a exposé pour la première fois, après avoir eu le grand prix en 1845; il manque donc ici une grande partie de son œuvre, entre autres l'*Anacréon,* le *Faucheur,* le *Tombeau des Gracques,* le *Colbert* de Reims, mais son exposition est nombreuse. Outre les bustes, où le caractère individuel est toujours saisi avec l'expression intellectuelle la plus haute, il y a le groupe des deux mariés antiques assis et se tenant la main, qui est d'une gravité et d'une solennité juridique toute romaine; le *Bonaparte, lieutenant d'artillerie,* qu'on a vu en plâtre en 1870, et qui est aujourd'hui en bronze argenté; le *Ingres* à demi-corps de l'École des beaux-arts, dont la tête vaut les portraits que le maître a faits de lui-même; les deux termes d'homme et de femme des Salons de 1875 et 1877, qui sont destinés au nouvel hôtel de ville. Je regrette de n'y pas voir le modèle du *Gluck,* de l'Opéra, le bronze du *Rameau* de Dijon, surtout la figure de la *Source de Poésie,* assise sur un rocher, qu'on n'a vue qu'au Salon de 1873. La femme est rare dans l'œuvre particulièrement virile

de M. Guillaume, et la noblesse de cette belle figure eût fait ressortir la souplesse et la variété que le talent de l'artiste joint à la hauteur



NARCISSE, PAR M. PAUL DUBOIS.

(Dessin de M. Bocourt; gravure de M. Chapon.)

de la forte unité de son œuvre. Dans le modèle du *Saint Louis* assis au palais de justice, dans les *Anges* et les bas-reliefs de la vie de *Sainte*

Valère et de *Sainte Clotilde*, exposés dans le pavillon de la ville de Paris, il s'est souvenu, sans pastiche puéril, de la simplicité des poses des imagiers du moyen âge. Dans les *Gracques* et le *Mariage*, il a été Romain avec une autorité bien pénétrante. Dans la *Poésie*, en partant du souvenir de ces adorables terres cuites qui sont un monde de statues, il a touché à la beauté grecque, mais partout il a mis sa marque et un caractère fortement personnel, qui n'a rien de l'imitation et de la copie.

L'*Orphée*, qu'on voit cette année pour la première fois, apporte une note nouvelle. L'élégance nerveuse de l'art italien du xv[e] siècle a dû passer dans l'esprit du sculpteur, et cependant c'est de toutes ses œuvres celle qui a le sentiment le plus moderne et le plus passionné. Orphée, nu, debout, et dont un petit fauve lèche les pieds, élève le bras droit, comme s'il obéissait à un sentiment de triomphe inconscient, et tient de la main gauche sa longue lyre, qu'il faisait résonner tout à l'heure, et dont l'ébranlement vibre encore dans sa poitrine et dans son visage. La tête, où respirent l'ardeur muette et le bouillonnement de l'enthousiasme intérieur, est encadrée de longs cheveux féminins ondés, qui sont entremêlés de feuillage, et cette large coiffure, librement épaisse, plonge dans l'ombre le front et les yeux. Ce n'est encore que le plâtre, mais on voit d'avance l'effet supérieur du marbre, dont la lumineuse blancheur, montant des pieds à la tête sur la surface unie de ce beau corps droit, sera rompue au milieu du visage par cette couronne de pénombre, qui donnera toute leur intensité à l'intelligence du front et à la passion étrange et profonde du regard. Par là, ce n'est plus une figure d'homme, mais celle du *vates*.

M. Paul Dubois est aussi d'un pays de sculpteurs. Il est Champenois, et il ne contredit pas aux caractères de l'ancienne école, à laquelle il vient ajouter sa valeur. Simart, qui est de la même province, a été modifié par l'influence d'Ingres; mais ce qui caractérise l'école troyenne, au xvi[e] siècle du temps de François Gentil, au xvii[e] avec Girardon, c'est une certaine douceur aimable et aisée, la recherche des formes rondes et coulantes, pardessus tout, en particulier à la Renaissance, l'amour de la jeunesse fraîche et pleine, ce qui vient du type du pays où les femmes, qui gardent une expression agréable d'intelligence et de bonté, deviennent assez ordinaires comme traits, après avoir commencé par une floraison charmante quand elles sont encore jeunes filles. Avec en plus un sentiment impressionné par les effluves contemporains, dont la date sera dans l'avenir plus visible

qu'aujourd'hui, M. Dubois a parmi ses dons la jeunesse et la grâce, naturelles à ses origines.

C'est en 1863 qu'il a débuté par un petit Saint Jean-Baptiste échevelé, un peu plus tapageur qu'ardent, mais pétillant de vie, et par une bien



ENSEMBLE DU TOMBEAU DE LA MORICIÈRE, PAR M. PAUL DUBOIS.

(D'après un dessin de M. Boitte.)

belle statue de *Narcisse*, fruit de l'étude de la grande sculpture antique. La légende de Narcisse en fait vraiment un bellâtre presque malhonnêtement ridicule; puisqu'il était si beau, il aurait mieux fait d'aimer une belle fille et d'avoir de beaux enfants. Le moderne sculpteur lui a donné un caractère masculin et sérieux; c'est un baigneur debout qui ôte sa chla-

myde avant de descendre dans le fleuve qui coule à ses pieds; au lieu de s'y mirer sottement, il semble plutôt penser et rêver au milieu d'un mouvement indifférent dont il ne se préoccupe pas. Avec la simplicité de ses lignes, ce beau Narcisse, qui a reparu en marbre au Salon de 1874, reste l'œuvre classique du jeune maître.

Elle fut suivie en 1865 du fameux *Chanteur florentin,* qui fut acclamé, même un peu au-dessus de sa valeur. C'était une aimable figurine que ce jeune garçon en bonnet conique, au pourpoint serré et aux chausses collantes, comme on en voit sur les murs des églises de Florence, dans les fresques de Lippi ou de Ghirlandajo; mais le succès auprès de tout le public avait quelque chose d'inquiétant. L'artiste, qui ne l'a pas mise au Champ de Mars, pouvait, entraîné par cet engouement, continuer dans le même sens et verser dans le genre et dans l'anecdote. Heureusement l'*Ève naissante* du Salon de 1873, qui méritait plus de succès et qui en eut moins, vint calmer ce qu'on aurait pu concevoir de craintes. Elle est charmante dans l'innocent rayonnement de sa nudité naïve et inquiète. M. Dubois a bien fait de la montrer de nouveau; on est heureux de la revoir, et le seul regret qu'elle inspire c'est de ne la pas voir en marbre.

Depuis, le sculpteur s'est consacré à une œuvre importante, le *Tombeau du général La Moricière,* dont il ne s'est distrait que pour peindre quelques portraits et modeler quelques bustes. Ce grand tombeau est l'honneur de l'Exposition de la sculpture française au Champ de Mars, mais il faut convenir qu'il y est exposé de la façon la plus déplorable, dans un appentis étroit, bas et sombre, où il semble comme relégué. Sa place naturelle, car il la méritait, était le centre du grand vestibule d'entrée en tête de l'Exposition des Beaux-Arts. Il est destiné à figurer dans la cathédrale de Nantes, et la nef du vestibule l'aurait mis dans les conditions où il se trouvera dans l'église; elle lui aurait donné les reculées nécessaires et l'aurait encadré comme il convenait par la largeur de la galerie et la hauteur de la voûte. C'est une injustice et une sottise de l'avoir confiné dans un coin, mais l'œuvre est d'un ordre assez élevé et assez frappant pour pouvoir être appréciée et admirée comme elle est digne de l'être.

L'architecture, œuvre de M. Boitte, est heureuse, sans rien avoir de très original. Les colonnes de marbre noir, dont le contraste s'atténuera dans un grand espace, viennent des tombeaux français de la fin du XVe siècle, à la suite de celui de Henri II; la disposition générale sort de

FLORE.

Pavillon du Nouveau Louvre

celui de Louis XII, et le parti des élégants bas-reliefs méplats s'inspire des bas-reliefs décoratifs de l'art italien du XVe siècle. Quand le monument sera dans la cathédrale, peut-être trouvera-t-on sèche la ligne supérieure du plafond; dans tous les grands édicules funéraires de ce genre, à la suite desquels il se met, il y a toujours un couronnement pyramidal formé par une ou plusieurs figures agenouillées. Un défaut plus réel, c'est que les figures des angles ne sortent pas assez de l'architecture, et ne lui sont pas absolument indispensables. Elles ont si peu de place pour s'y asseoir que le monument pourrait exister sans elles, alors qu'elles en sont la partie vraiment principale et la raison d'être. Ce sont elles qui lui donnent son sens, son enseignement et son éloquence.

Ce sont, on le sait, deux hommes et deux femmes. Le *Courage militaire* et la *Charité,* qu'on a vus en plâtre au Salon de 1876, sont ici en bronze; grâce aux gravures et aux réductions, ils sont maintenant populaires, si le mot est possible à propos de ce bel art, dont les masses comprennent si peu la langue. Les deux nouvelles figures sont la *Foi* et la *Méditation.* Elles ne sont encore qu'en plâtre, et pour la foule on aurait peut-être bien fait de les noircir pour avoir, en pendant des deux bronzes, l'équilibre de la note de couleur. La *Foi* est une jeune fille à longue robe collante et sans plis, les bras et la tête élevés au ciel dans un mouvement sincère et passionné; on sent et l'on voit sa pensée et sa prière monter au ciel. La *Méditation,* qui, grâce à la tablette sur laquelle s'appuie le personnage, pourrait aussi bien s'appeler l'Histoire, est un vieillard amaigri par l'âge et absorbé dans des réflexions sévères. Il a autant de calme que la *Foi* d'ardeur, et ces deux statues sont dignes des premières, dont on ne les séparera plus désormais. Elles ont conquis la même place dans le souvenir, et il est inutile d'insister.

Après ce grand travail, M. Dubois doit en faire un autre tout différent et d'une importance presque aussi grande. Le duc d'Aumale lui a demandé pour Chantilly la statue équestre d'Anne de Montmorency, et elle doit être élevée sur le plus bel emplacement et dans le plus noble cadre, au-dessus de la montée des terrasses, dans l'axe de l'allée gigantesque qui perce la forêt et dont elle marquera l'entrée. On a, dans *l'Histoire de la maison de Montmorency,* d'André Duchesne, une gravure de la statue élevée en 1610, à Henri de Montmorency, et détruite à la Révolution. Il est naturel aujourd'hui de remplacer la statue du fils par celle du père plus considérable; mais comme l'ancienne statue était en armure, il est probable que M. Dubois ne changera pas ce parti dans la nouvelle.

Après le tombeau de Nantes, c'est aussi un beau sujet que le vieux connétable sur son cheval de guerre; M. Dubois y trouvera certainement l'occasion d'ajouter encore à une réputation qui n'est plus à faire et de donner un digne pendant à l'œuvre dont nous venons de parler.

ANATOLE DE MONTAIGLON.



LES

ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE PEINTURE

I

ALLEMAGNE



On me permettra de répéter d'abord en quelques lignes ce qui, dans la *Gazette* et ailleurs, a été souvent dit à propos du mouvement artistique allemand qu'on a vu surgir au début de ce siècle.

L'art des rénovateurs de 1810, en Allemagne, s'est appelé *art national*. On connaît ses visées ; il tenta de reproduire toutes les idées de la philosophie historique, de la poésie, de l'archéologie, de la mythologie et de la philologie comparées. La place et le rôle de l'Allemagne dans le monde, à partir de ses origines indiennes jusqu'à nos jours, voilà ce que l'art allemand devait montrer et célébrer. La Bible, les contes de fées, les légendes du Rhin, les Niebelungen, le Christ, Luther et les Grecs, considérés comme les oncles des Allemands, formèrent le bagage et le personnel de ce qui fut l'art néo-chrétien, puis devint le romantisme. Le moyen âge, quelque peu défiguré, fut le grand magasin de décors et de costumes où s'approvisionnèrent les rénovateurs de 1810. On sait leurs noms : Cornelius, Overbeck, qui inventa le préraphaélisme avant les Anglais, Veit, Schadow, Kaulbach, Bendemann, Schnorr et bien d'autres à

leur suite, Begas, Schwind, Steinle, qu'influença ensuite Gallait, Hess, Koch, Fuhrich, jusqu'au professeur Wislicenus, dont le tableau *l'Imagination portée par les Rêves* pourrait passer pour l'enseigne de tout le mouvement.

Il y eut aussi quelques tendances coloristes à travers les écoles de la pensée pure. Begas fut élève de Gros, et les œuvres jaunes, noires et rougeâtres de Paul Delaroche, de Léon Cogniet, de Robert Fleury, de Heim, de Monvoisin, puis de Devéria, issus en partie, eux aussi, de la peinture de Gros, infiltrèrent quelques-unes de leurs colorations dans les ateliers d'outre-Rhin, où, en revanche, notre Ary Scheffer et notre Flandrin puisèrent des inspirations trop sévères, trop spiritualistes. Le pavillon de la ville de Paris nous montre justement quelques-unes de ces toiles, aujourd'hui si vieilles et si curieuses, des Cogniet, des Robert Fleury, des Heim, des Delaroche, et l'on peut reconnaître qu'il en reste quelque réminiscence dans l'ensemble de l'art allemand. M. Makart, le Viennois, par exemple, s'en ressent très nettement, quand même il n'en aurait subi l'action que par l'intermédiaire de son maître, M. Piloty, ou du Belge Gallait. Cornélius, Overbeck, Veit, furent de véritables apôtres; ils en eurent le langage, qu'ils empruntèrent à la Bible. Dès 1830, leurs disciples, leurs catéchumènes constatèrent avec douleur et horreur qu'une réaction de la peinture contre la pensée pure s'accentuait en Allemagne. Non seulement hérésie coloriste au sein même du romantisme de 1810, mais culte nouveau et scepticisme menaçaient l'église artistique.

La célèbre galerie du baron de Schack, à Munich, contient principalement des spécimens fort intéressants du talent de tout le groupe romantique. A la galerie de Schack on peut opposer la galerie de M. Ravené, à Berlin, qui révèle tout un autre courant d'idées et d'art, le courant familier. En effet, à côté du mouvement retentissant des romantiques et de leurs ambitieuses compositions, une pensée non moins *nationale* créait un autre mouvement, modeste d'abord, mais qui devait dominer l'autre et lui survivre.

D'abord, à Berlin, une légende historique beaucoup plus rapprochée de nous que celle des Niebelungen, légende presque toute fraîche, encore palpitante, celle de Frédéric le Grand, en un mot, engendra à l'Allemagne deux artistes supérieurs, le sculpteur Rauch et le peintre Menzel.

Le monde des soldats, qui est un monde populaire, la personnalité de Frédéric II, *familière* et bizarre comme celle d'un bourgeois de Hoffmann, ramenaient d'une pente naturelle les artistes vers la vie réelle, vers les sujets de la vie contemporaine.



F A Kaulbach pinx et del — Dujardin sc

JEUNE FEMME AVEC SON FILS

EXPOSITION UNIVERSELLE

Gazette des Beaux Arts — Imp A Quantin

A Dusseldorf, avec Bendemann, qui jeta sur le moyen âge un regard pieux, mais un peu froid, il y eut un des deux Schadow qui, à travers son spiritualisme, pensa davantage à la peinture. Des centaines de jeunes gens ne se pressèrent pas impunément au pied du vieux château sur les bords



FIGURE DE LA « FONDERIE » DE M. MENZEL.

(Dessin de l'artiste.)

du Rhin. Il y en eut qu'anima le sentiment de la vie et de ses saveurs. Le paysage archéologique et noble des Rottmann et des Preller, de Munich, ne suffisait plus. On s'enrôla, en attendant, sous la bannière de Lessing et de Schirmer, gens sages, sérieux, idéalistes, admis seulement par la nature à ses paysages de cérémonie et non dans son intimité.

L'art dur, efforcé, compliqué des rénovateurs de 1810, malgré certaines grandes lueurs d'énergie, de pensée et de poésie qui jaillirent de ses flancs, et surtout des flancs de Cornelius, menaçait d'être à son tour un dogme académique.

En peignant sur les murs de la Pinacothèque, à Munich, le cerbère académique aux trois têtes de professeurs emperruqués, que Cornelius et ses amis mettent à mal, le célèbre Kaulbach figurait, sans s'en douter, une image éternelle qui pouvait un jour se retourner contre les siens.

Mais Kaulbach lui-même passa à l'ennemi. Il encouragea les coloristes et les familiers; il fut des leurs. Il tint à avoir pour successeur, à l'Académie, son élève et ami, M. Carl Piloty, que les fidèles de Cornelius flétrissaient en l'appelant le Réaliste, parce que l'auteur de la *Mort de Wallenstein* et du *Néron incendiant Rome* avait fait *reluire* un diamant, jusqu'à l'illusion du trompe-l'œil, au doigt du fameux général de la guerre de Trente ans. Kaulbach confia expressément son neveu Auguste à M. Carl Piloty pour que celui-ci en fît un coloriste, et celui-ci en a fait un charmant coloriste.

Des centaines de jeunes gens, à Munich comme à Dusseldorf, voulurent échapper aux théories piétisto-philosophiques de M. de Bunsen et aux synthèses de Frédéric Schlegel, pour jouir enfin à leur aise de la peinture et de la nature, si faire se pouvait.

On alla à Venise, on alla à Anvers, on regarda les Français et les Belges. Les Expositions universelles de 1855 et de 1867 secondèrent les échanges et les progrès artistiques. Celle de Munich, en 1869, fut plus décisive encore. Les Allemands y admirèrent Courbet et s'émerveillèrent de nos paysagistes et de nos animaliers.

Dans les collections publiques ou privées de l'Allemagne on rencontre un petit nombre de noms français : Robert Fleury, Couture, Delaroche, Horace Vernet, Jacquand, Léopold Robert, Biard, Rosa Bonheur, Eug. Lepoitevin, Troyon, Gudin, Cabanel, Charles Muller, Fromentin, Meissonier, Gérome. On peut retrouver à l'Exposition actuelle des traces qui prouvent que les peintres allemands, y compris M. Édouard Charlemont, qui a envoyé le *Gardien du sérail* à notre Salon, ont fait plus d'une station devant les toiles de ces Français. Édouard Hildebrandt était un élève d'Isabey, et il y a aussi des souvenirs d'Isabey dans quelques tableaux de l'Allemagne.

Le Belge Gallait a été pendant longtemps un dieu dans certains ateliers d'outre-Rhin, et il s'y est transfusé en plus d'un pinceau. Beaucoup



PAYSANS POLITIQUANT, PAR M. LEIBL.

(Dessin de l'artiste.)

des œuvres germaniques ressemblent maintenant à celles qui sont l'expression courante et moyenne de la peinture française ou belge.

D'autres influences ont agi sur les artistes allemands. Des splendides Rubens de Munich rien n'a transpiré en eux. La note allemande est contenue, et les débordements de lumière du grand Flamand ne l'accommodent pas. M. Lenbach, pourtant, a copié les Rubens de Munich. Mais c'est Rembrandt, ce sont les Hollandais, avec leurs tranquilles et fortes enveloppes, qui semblent avoir frappé les peintres d'outre-Rhin et qu'ils ont transposés, le plus souvent, dans une gamme moins vive, sans leurs harmonies si grasses, si chaudes, si intenses.

Aujourd'hui enfin, quand les organisateurs de l'Exposition ont voulu montrer l'*art national,* ce n'est plus au romantisme qu'ils se sont adressés; c'est au genre familier, sentimental ou gai, au portrait, au paysage, à quelques scènes modernes qu'ils ont demandé l'expression de cet art national. On voit quel changement s'est fait.

L'exposition allemande ne montre cependant pas toutes les tentatives de l'art actuel. On n'y a point admis ceux que nous nommerions des réalistes ou peut-être des intransigeants Les partisans de l'école romantique, de leur côté, ni les peintres d'histoire n'ont eu toute la place qu'ils désiraient. On a beaucoup réclamé, et des plaintes ont été portées jusque dans le giron du prince de Bismarck. Les peintres militaires n'ont pu se montrer. En résumé, il y a en Allemagne, de même que chez nous, trois ou quatre cents *noms* de peintres; un tiers à peine a trouvé place à l'Exposition. Mais aussi, sauf bien peu d'exceptions, les œuvres exposées proviennent des collections publiques ou privées. Elles sont triées sur le volet. Parmi les cent seize peintres à qui on les doit, on ne compte pas moins de trente et un professeurs des Académies, et tous sont connus et estimés dans leur pays.

Il est certain que nous sommes ici en face de gens qui gardent le respect et la loyauté de l'art. Ils ne cherchent pas à forcer l'œil, ils ne font aucun tapage. La note générale est contenue, sobre, discrète. Elle repose d'ordinaire sur une tonalité brune mêlée d'un peu de roux. L'exécution dans la plupart des toiles est bonne ou convenable, souvent nette, poussée, tout au moins soutenue. L'esprit des artistes paraît calme, sérieux, recueilli, à demi mélancolique, sauf quelques accès de gaieté çà et là, et enfin *très clair.* L'Allemand nuageux de nos traditions a disparu, ou bien il a été mis à la porte de la salle qu'a si bien ornée et disposée M. Gédon, un sculpteur qui est devenu un remarquable décorateur en architecture.

Qu'on prenne les œuvres dont le sujet est le plus romantique : la *Danse macabre* de M. Spangenberg, et la *Poursuite de la Fortune* par M. Henneberg, l'idée y reste parfaitement claire. Dans ce dernier tableau, par exemple, la Fortune voltige sur une bulle de savon ; par là on explique combien elle est illusoire et peu durable ; un cavalier avide court après elle ; il a lâché la bride du cheval, et il s'élance sur une planche étroite, au-dessus d'un précipice. Nul ne saurait méconnaître l'imprudence et l'aveuglement de ce cavalier. Il a perdu toute notion d'humanité, puisqu'il a renversé une femme en passant. Pour que le spectateur ne garde aucun doute sur les périls qui entourent et la fin qui attend ce misérable chevaucheur, la Mort est derrière lui, mais il ne voit rien : ni la mort, ni le précipice, ni la femme renversée… L'intention entasse ici tant d'éclaircissements qu'elle en devient un peu ridicule.

Volontiers l'on blâmerait ces peintres d'être trop clairs. Ce n'est pas, en effet, l'obscurité qu'on peut reprocher aux rénovateurs de 1810. Ils ont, au contraire, toujours *pesé* sur l'idée, et c'est la surcharge d'incidents destinés à commenter cette idée et à n'y rien laisser de sous-entendu qui trouble et embrouille le spectateur, alourdit et rend inanimées leurs compositions.

Sur la table des albums, les résultats de la lutte entre le vieil esprit et le nouveau se montrent bien frappants, bien curieux à noter. Là se trouvent, entre autres, le conte de *Cendrillon* et le conte des *Sept corbeaux et de la Sœur fidèle* illustrés par Schwind, à côté du poème comique de Henri de Kleist, *la Cruche cassée* (Der zerbrochene Krug), illustré par Menzel. L'entrain, l'observation, l'imprévu, la lumière, l'esprit, la vie, celui-ci a tout. Schwind imaginait, au contraire, de complexes compositions qui se meuvent péniblement à travers des arceaux gothiques, sans air, sans liberté, solennelles, guindées jusque dans les essais de comique, et, si l'affirmation pesante du sujet en exclut du moins la fadeur, si les qualités de conception se laissent apercevoir à l'homme qui regarde avec patience, la différence entre ces images et celle de la *Cruche cassée* n'en reste pas moins la même qu'entre des figures de cire et des êtres vivants.

Depuis 1867 et surtout depuis 1855, le personnel de l'art allemand s'est beaucoup renouvelé, et nombre de célébrités, autrefois consacrées, ont disparu ou se sont abstenues. Quelques-unes, telles que MM. Preller (qui est mort), André et Oswald Achenbach, Lessing, Leu, Gude, paysagistes, Græb avec ses intérieurs d'église, Jordan, Schlœsser, amis des

scènes paysannes, font encore ce qu'on appelle une très honorable figure, mais enfin le terrible arrêt : place aux jeunes, a été prononcé en Allemagne comme ailleurs. Quelques grandes ou charmantes individualités, en revanche, n'ont point perdu de terrain.

De la peinture monumentale, de ces fresques qui couvrent les murs des monuments publics, des habitations particulières, des grands cafés et des concerts, nous ne pouvons juger à Paris. La pluie, le vent, l'air aigre ont beau effacer ces fresques, les Allemands ont fait de celles-ci leur chose, et, quand elles s'effacent, on les repeint. L'art de 1810 est par là condamné à périr en grande partie. Il est vrai qu'en Allemagne comme en Angleterre, depuis quelques années, on s'inquiète de procédés conservateurs de la fresque. M. Maclise à Westminster a essayé d'une espèce de détrempe particulière, et M. Piloty préconise, dans les ateliers de Munich, pour la décoration murale, une sorte de peinture à l'eau, d'aquarelle en grand, dont on est jusqu'à présent fort satisfait.

Ces explications données, je commencerai par parler de deux hommes remarquables qui ne furent point remarqués à l'Exposition de 1867, MM. Lenbach et Bœcklin.

Un charpentier de Schrobenhausen, village de Bavière, employait, il y a quarante ans environ, son fils, encore enfant, à barbouiller les solives et les pans de bois des maisons de paysans qu'il construisait.

Une des plus ardentes vocations de peintre, qu'on ait vues en ce temps-ci brûlait chez l'enfant. Avec les grosses couleurs du charpentier, il se mit à peindre les gens et les bêtes qu'il voyait autour de lui. On lui parla du Musée de Munich et de ses merveilles. Il voulut y aller voir, et partit un jour, nu-pieds, avec quelques sous dans sa poche, pour la capitale bavaroise. Il contempla les tableaux, et, de retour au village, obséda son père jusqu'à ce qu'il en obtînt la permission de vivre à Munich. Le charpentier faisait à son fils une pension de *quinze sous* par jour.

Le jeune homme se présenta chez M. Piloty, qui s'intéressa à lui et le fit admettre parmi les élèves de l'Académie, où l'on eut quelque peine à le garder, parce que le disciple eut lui-même beaucoup de peine à se plier à la méthode de l'enseignement.

M. Lenbach commencera maintenant, je le pense, à paraître intéressant.

Il retourna dans son pays, après ses études faites, et y peignit, avec une sorte d'ivresse, des figures de paysans comme au temps de son en-

fance. Un berger endormi, qui appartient au baron de Schack, date de cette époque. M. Piloty, homme d'un caractère généreux, d'un esprit supérieur, véritable protecteur des jeunes talents, emmena, à ses frais, M. Lenbach à



SOLITUDE, PAR M. FRÉDÉRIC DE SCHENNIS.

(Dessin de l'artiste.)

Rome. C'est d'après des études peintes au pied de l'arc de Titus que celui-ci, revenu à Munich, exécuta un tableau qui fit sa réputation et que possède le comte Palfy, de Pesth. Le succès lui valut d'être nommé professeur à l'Académie de Weimar, où il se lia avec M. Reinhold Begas, sculpteur, et M. Bœcklin, peintre, tous deux professeurs aussi. Les trois amis ne tardèrent pas à donner leur démission. Le professorat leur faisait

perdre un temps précieux que l'art seul leur paraissait réclamer. M. Bœcklin, homme tourmenté de recherches singulières, influença un moment M. Lenbach et faillit l'entraîner dans sa propre voie.

M. Lenbach revint à Munich, où il copia quelques-uns des Rubens de la Galerie royale. Ces copies étaient belles ; on lui en demanda d'autres, et il partit une seconde fois pour l'Italie, où il en exécuta de nouvelles, entre autres d'après Titien. Il se rendit ensuite en Espagne, tantôt copiant Velasquez et Murillo, tantôt peignant de beaux portraits. Il se lia avec Ricard durant cette période de sa vie.

En 1867, il eut une troisième médaille à l'Exposition universelle, où le grand prix fut décerné à M. Knaus, où M. Menzel obtint la croix et une seconde médaille, M. Piloty une première médaille, M. Gude une seconde médaille, MM. André Achenbach et Fagerlin des troisièmes médailles.

En 1869, à propos de l'Exposition de Munich, M. Müntz a signalé pour la première fois M. Lenbach dans la *Gazette*. Le portraitiste allemand est aujourd'hui très célèbre ; il est devenu le peintre des princes et des souverains. Son portrait de l'empereur d'Autriche a figuré à l'Exposition de Vienne. Un dernier trait peindra M. Lenbach à son tour. Si une tête lui plaît, qu'elle soit illustre ou non, il se refuse à recevoir de l'argent pour le portrait. Enfin il est le peintre du monde wagnérien. On a de lui un Wagner de profil et la figure de Mme de Bulow. Pourtant, selon la chronique, il n'aimerait pas la musique de Bayreuth.

Au Champ de Mars, on discute beaucoup M. Lenbach. Il est difficile d'être plus personnel, en conservant la marque de la peinture qu'on a copiée et des artistes qu'on a fréquentés.

Ce qui me frappe dans le portrait du chanoine Dollinger, le chef, comme on sait, du parti *vieux-catholique*, et surtout dans celui du baron de Liphart, c'est une singulière attache avec l'homme rouge de M. Millais et avec la tête de femme de M. Ferdinand Gaillard. Voilà trois artistes, un Allemand, un Anglais, un Français, que la physionomie humaine émeut profondément et qui, la sentant chacun à sa façon, n'en arrivent pas moins à un commun rendez-vous de peinture, d'exécution, de vision. Curieuse loi organique qui gouverne les esprits et en fait une même famille, malgré les races et les distances !

M. Lenbach exprime à un haut degré le mordant d'une figure, la vivacité, la profondeur humide des yeux, le caractère, l'accent de la bouche et de l'oreille, se complaisant librement à appuyer sur tel ou tel



DEVANT L'ÉGLISE, PAR M. DE BOCHMANN.

(Dessin de l'artiste.)

trait qui le séduit davantage. Son exécution est singulière, peu soucieuse de faire tourner correctement un plan, de laisser de la transparence dans les ombres. Tantôt elle est fluide ou boueuse, tantôt épaissie et saccadée. Mais il a pleine et profonde impression de l'homme et de ce qui domine dans son visage, dans sa tournure. Ses portraits de femme ont un grand sentiment de grâce et de charme qu'il faut cependant aller chercher sous un mélange assez alourdi de souvenirs de Rembrandt et de Jordaens, et sous une lumière un peu blafarde; mais aigu, individuel, neuf dans l'assimilation de ce qu'il a pu voir, peinture ou nature, est l'artiste.

Pelure d'oignon, disent les uns; grande aquarelle vernie du système Piloty, disent les autres; peinture beurrée, persillée, à la maître d'hôtel, ajouterais-je! Tout ce qu'on voudra. L'artiste qui s'appelle Lenbach est une personnalité, un homme hors rang.

M. Bœcklin, né à Bâle, se voue aux mythologies et aux ermites. Il comprend les mythologies d'une façon particulière; c'est un romantique coloriste ou plutôt un *bœckliniste*. Il vit à part, il invente des couleurs, il est dur pour ses confrères, il est excentrique, et il fait de belles choses que le baron de Schack enferme dans sa galerie. Il a beaucoup cherché, quelquefois trébuché. A la fin, ce que nous voyons de M. Bœcklin cette année, l'*Idylle marine,* est très étonnant. A une fantaisie il a donné l'énergie et la plénitude de la réalité, cas vraiment extraordinaire.

Ici les personnages sont si vigoureux de forme et de couleur, et cette mer est si puissante avec sa houle écumeuse, ses flots que bleuit, en s'y plongeant, la main de la nymphe, flots violets qui battent lents et lourds sous un souffle d'orage, dont le fouet rassemble des nuées basses, sombres, percées de lueurs blanches; œuvre d'un aspect étrange, désolé, menaçant et formidable, d'où s'exhalent l'odeur et l'air salin de l'océan du Nord.

Les reproches porteraient sur de certaines lourdeurs qui se retrouvent chez les peintres dont l'éducation s'est faite avant 1867 ou 1869, et même chez presque tous les peintres allemands.

La hardiesse, la puissance et la violence de la facture sous une enveloppe générale, calme et pleine d'unité, m'arrêtent devant l'*Usine* de M. Menzel.

C'est une peinture *cursive* et presque dédaigneuse dans sa certitude, qui enveloppe rapidement les formes, ne cherchant que leur accent et voulant étreindre d'un coup l'impression générale; une peinture déroutante dans son allure *bousculée* en apparence, mais d'une sûreté absolue et d'une grande sincérité dans les libertés qu'elle prend.

M. Menzel, artiste de premier ordre, a voulu faire l'épopée de la fonderie.

Les feux orangés des fourneaux et le jour pâle du dehors, voilé par une buée de vapeur, se combattent dans l'antre sombre et confus où des bras, des têtes, des corps, des roues, des tringles, des charpentes,



FRAGMENT DU TABLEAU « DEVANT L'ÉGLISE », PAR M. DE BOCHMANN.

(Croquis de l'artiste.)

entremêlent leurs silhouettes, leurs détails à travers les lueurs et les ombres.

Évoqué par les différentes clartés des foyers, car M. Menzel a une véritable passion pour le feu et ses colorations variées, un peuple d'ouvriers, la pipe à la bouche, les reins cambrés, les bras levés ou le dos courbé, se raidit pour frapper, soulever, traîner. Des hommes mangent dans le coin le plus noir; d'autres, demi-nus, se lavent et s'essuient.

Les gestes, les mouvements me rappellent Daumier. M. Menzel est un profond observateur; les forgerons qui se tiennent près des foyers ont

l'œil *très dilaté* et très brillant; je ne voudrais que ce trait pour me dire que cet artiste connaît, saisit le côté caractéristique d'un milieu, d'une situation.

C'est très simple, très fort et très beau, en dépit des tons lourds et salissants qui écrasent certains coins de cette toile.

Le *Bal officiel* du même peintre, tout petit tableau merveilleux de poses, d'attitudes, de vérité, d'individualité, et ses aquarelles d'église sont fort remarquables.

M. Menzel avait exposé, à notre Salon de 1868, son *Couronnement du roi Guillaume à Kœnigsberg,* si important par le sens physionomiste des innombrables figures qui remplissent la toile, et par cette sincérité d'accent et d'art qui repousse toute fausse séduction, tout charlatanisme, tout artifice.

De là pour certaines personnes de la difficulté à comprendre ce grand talent.

M. Menzel est célèbre aussi pour ses illustrations, et il est peut-être le premier illustrateur du temps.

A côté des œuvres de M. Menzel se trouve son buste sculpté par M. Reinhold Begas. Ce buste nous montre un petit homme, engoncé dans un cache-nez et *enhouppelandé* dans un large paletot; un type allemand par excellence, au grand front bombé, aux yeux enfoncés, à la bouche tourmentée, volontaire, rechigné, bizarre, tout en intelligence et en originalité. C'est un sculpteur de bien du talent que M. Begas, et je vois chez lui de curieux rapports avec M. Lenbach, comme il me semble qu'il y en a entre M. Menzel et le sculpteur Rauch. Le buste de M. Menzel et celui de M[me] Hopfen, femme d'un littérateur distingué, ont à mes yeux le sentiment des peintures de M. Lenbach traduites en sculpture. Et certes, lorsqu'à Weimar s'associèrent ces trois artistes, M. Lenbach, M. Bœcklin et M. Begas, ils se connaissaient en hommes de valeur, et ils se sentirent de même bord.

Destiné à une grande réputation, à moins qu'il ne soit discuté avec acharnement, est M. Leibl, plus jeune que les précédents. Il avait exposé au Salon de 1869 un portrait de femme à la Rembrandt que remarqua plus d'un artiste. L'année dernière, j'ai parlé de son portrait d'homme. Ce portrait reparaît au Champ de Mars, accompagné d'un tableau qui représente des paysans lisant le journal. De tous les peintres allemands, M. Leibl est le *facturier* le plus étonnant. Il manie le pinceau comme il veut. Il y a en lui une de ces organisations vouées spécialement à la fonction de peintre,



PLATON ET SES DISCIPLES

(Fragment de Frise.)

comme celle de Courbet, et qui s'en vont tirant de la peinture les choses les plus surprenantes. Il faut voir au Salon deux têtes de M. Leibl, modelées *en pleine lumière,* vrais chefs-d'œuvre de maître peintre de corporation, le donnant à faire en cent aux confrères.

Un portrait par M. Kolitz a aussi beaucoup de cette force et de cette intensité des tons justes, francs et beaux qui rappellent le talent de Courbet. La jeune critique allemande qualifie de *génial* M. Kolitz et lui reconnaît une énergie très personnelle. Le peintre n'en est pas moins très attaqué en Allemagne par certaines écoles.

Une nature morte de M. Hertel se rattache à cette catégorie des robustes peintures.

La plus grande situation artistique en Allemagne paraît être celle de M. Piloty, directeur de l'Académie de Munich depuis 1874.

Le talent du peintre, nous ne pouvons guère l'apprécier d'après son *Wallenstein* en litière; page bien composée, dirait un esprit académique, soigneusement dessinée, mais de tonalité fade. Peu d'années avant 1870, on a vu à Paris, sur le boulevard des Italiens, le *Néron* de M. Piloty, qui ne nous a pas laissé un souvenir bien émouvant.

L'Académie de Munich est la plus fréquentée de l'Allemagne; plus de mille artistes se réunissent sinon dans son sein, du moins autour de ses flancs. M. Piloty aura joué un grand rôle dans l'art contemporain allemand. Coloriste secondaire personnellement, c'est lui qui pousse les jeunes gens vers la couleur, c'est lui qui a encouragé et secondé les meilleurs peintres ou plusieurs des meilleurs peintres du mouvement moderne. Il aura présidé aux destinées artistiques de MM. Makart, Auguste Kaulbach, Gabl, le plus fort des peintres de paysanneries, Kurzbauer, Defregger, qu'entoure dans le Tyrol toute une colonie de peintres, Liezen Mayer, illustrateur de *Faust,* Gabriel Max, Wagner et bien d'autres, y compris son frère, Ferdinand Piloty, illustrateur de *Roméo et Juliette,* M. Lenbach et M. Leibl.

Il y a longtemps déjà qu'à travers les idéalistes de Dusseldorf surgit M. Knaus, qui donna une vive impulsion aux tentatives coloristes. M. Knaus, s'il ne réussit pas tout à fait du côté de la couleur et du côté des morceaux de bravoure, garda un charmant esprit de grâce, de naïveté et de gaieté jusqu'où personne encore parmi ses compatriotes ne paraît avoir su atteindre.

Toutefois l'histoire de l'art dans l'Allemagne du Sud, depuis vingt ans, n'est autre que l'histoire de l'école de Piloty, disait, dans un livre récent, un critique allemand distingué, M. de Leixner.

Donc, après avoir parlé de M. Piloty, on doit s'occuper de ces coloristes du Sud qui sont ses élèves ou qui ont vécu dans l'atmosphère qu'il a créée à Munich, et au nombre desquels j'avais oublié de mettre M. Bœcklin et M. Matejko.

M. Auguste Kaulbach procède des Hollandais; il a des tons très distingués, la facture habile, solide et légère. Il aime à habiller ses personnages de costumes anciens; c'est ainsi qu'il a fait de M[me] Gédon et de son fils une reine et un jeune prince qui semblent avoir souffert de quelque malheur. Son très joli tableau intitulé *Rêveries* représente une jeune femme de Terburg jouant du luth. Le peintre a un sentiment d'élégance, de charme et beaucoup de goût. Il se plaît à représenter les femmes. Je serais curieux de savoir quel effet produirait sur son gracieux talent l'essai de les habiller de leurs bourgeoises robes modernes, et s'il se tirerait alors aussi bien du *féminin*.

M. Zügel est un homme de beaucoup de talent, à la peintnre très vive, très fine, très spirituelle, de lumières un peu égales et dispersées cependant, mais à notes chantantes, joyeuses, tendrement fraîches et vibrantes, un tempérament non sans analogie avec celui de quelques aquarellistes anglais, et imbibé d'on ne sait quoi d'Isabey. Il y a un peintre dans ces petites toiles de bergers et d'animaux.

Les *Enchères* de M. Hugo Kauffmann, plus amorties, sont aussi d'un homme spirituel, fin, mais qui aurait besoin de réveiller par une vivacité de tons plus mordante les petits personnages qu'il a si bien mis dans leur mouvement.

De beaux verts foncés, une singularité d'aspect intéressante, un ressouvenir peut-être archaïque distinguent le paysage de M. de Schennis, un jeune peintre qui me paraît très hardi et qui ne ressemblera pas à tout le monde.

Les *Routiers* de M. le professeur Guillaume Dietz sont de vigoureuse tonalité brune, soutenue de noir, de touche saillante, spirituelle, d'enveloppe fine. Les petits personnages du fond, dans *Son Excellence en voyage,* sont fort jolis. Ses tableaux pourraient être signés par un Belge ou un Français. M. Brandt, qui, l'année dernière, au Salon, nous rappelait Pettenkoffen, se rattache à Fromentin par ses *Cosaques de l'Ukraine* chevauchant dans la steppe verte, dont le ton prend aussi la qualité ferme, mate, appuyée, qui indique des fréquentations avec la peinture de Belgique. On n'y trouve pas les sonorités mélodieuses qu'a eues Fromentin, et les valeurs de lumière s'y dis-

persent de façon trop égale; mais M. Brandt possède un sens de peintre, lui aussi.

Il est curieux de voir comment chez beaucoup de ces artistes l'analogie se fait avec les nôtres et avec ceux de Bruxelles. Le *Souvenir* de M. Keller rentre dans la même série, et tout le fond de son appartement est d'une pâte bien maniée, d'une tonalité forte. La figure de femme qui



FRAGMENT DE LA « CÈNE », PAR M. GEBHARD.

(Croquis de l'artiste.)

occupe cet intérieur est un peu hésitante. Il a été l'élève de M. Ramberg, dont on peut voir, non loin du sien, un tableau qui, à son tour, est un *souvenir* de l'art hollandais, mais un souvenir un peu refroidi, bien que dans une harmonie grise et délicate.

Les Allemands n'ont pas comme nous un seul grand foyer d'art, un seul monde artistique; ils ont des centres divisés et amoindris : Munich, Berlin, Dusseldorf, Weimar et Carlsruhe; mais c'est surtout dans les trois premières villes qu'un esprit de rivalité porte les artistes

à chercher des routes différentes ou à se répliquer sur le même terrain.

La réponse coloriste de Berlin à Munich, nous la trouverons dans l'intérieur que M. Gussow intitule avec raison *Nature morte,* un tableau fort coloré et fort bien coloré, d'une belle harmonie chaude et vigoureuse, largement traité dans sa petitesse, et avec le sentiment de la justesse et de l'intensité du ton. Les mêmes qualités se retrouvent sur sa toile *Dans l'atelier.* Son portrait de *Dame,* en revanche, est ce que nous appelons en France de la peinture vulgaire.

M. Conrad Becker représente aussi certaines tendances coloristes de Berlin, mais déjà considérées là-bas comme arriérées et fausses, tandis que M. Gussow est à la tête du groupe de l'avenir. Chez M. Becker s'aperçoit un mélange de Couture et de Cabanel, curieux au point de vue des influences étrangères, mais sans intérêt, en effet, comme expression personnelle.

La réponse de Dusseldorf à Munich sera donnée par M. de Bochmann, avec son *Village esthonien* et sa toile intitulée *Devant l'église,* où s'étend une remarquable note brune et grise, d'un grand charme, calme, plein d'ensemble, portant avec elle une forte impression, une vraie note de peintre. Par certains côtés, M. de Bochmann rappelle Pettenkoffen, mais de façon plus grasse, plus sûre, plus forte. C'est un homme qui fera parler de lui. De Dusseldorf également vient le *Baptême de l'enfant posthume* de M. Carl Hoff, toile très agréable où l'on croirait voir les colorations de M. Knaus manœuvrées d'une brosse plus large, portées à plus d'accent, et restant sous l'abri d'un goût gracieux et joli. M. Hoff a beaucoup de réputation et exerce une certaine action parmi le jeune Dusseldorf.

A la même ville appartient cet artiste grandement intéressant à qui l'on doit le *Crucifiement* et la *Cène :* M. Gebhard. Par ces deux tableaux, il semble jeter un pont entre l'ancienne école moyen âge des Veit et des Bendemann et la nouvelle école tout imbibée de l'art hollandais. M. Gebhard est peut-être le plus Allemand de tous les peintres que nous voyons au Champ de Mars. Il est cependant né en Russie, dans la province frontière de Livonie, je crois, comme M. de Bochmann, parmi cette population semi-germaine, semi-slave, où les tempéraments artistiques ne semblent pas rares. M. Gebhard est élève de Carl Sohn, à qui reviendra l'honneur d'avoir imprimé un mouvement particulier à travers les variations de l'école de Dusseldorf.

Je laisse de côté le *Crucifiement,* œuvre froide, pour ne m'intéres-

ser qu'à la *Cène*. Nous sommes ici en face d'un sentiment caractéristique, d'un élan protestant, car le lieu où se passe le festin chrétien est un temple protestant, son revêtement en boiseries ne laisse point de doute. Un esprit tout nouveau pour nous rayonne dans cette toile extrêmement remarquable.

Sous sa douce enveloppe de rousseur amortie, elle sent le Rembrandt assoupi, où le peintre verse avec précaution une dose légère de vénitien.



LA BARAQUE DE FOIRE, PAR M. MEYERHEIM.

(Dessin de l'artiste.)

Tranquillement assis, presque sans gestes, douloureusement et passionnément attentifs aux paroles du jeune maître à la face pâle et lumineuse qui fait un cours, se tiennent des professeurs et des étudiants allemands à têtes intelligentes. Judas, en vêtement véronésien, s'en va sans bruit. Sa figure exprime bien une sinistre méchanceté. J'ai rarement vu un artiste trouver des poses aussi naïves, aussi simples, et rarement senti une pareille saveur d'harmonie, de sentiment, une pareille exhalaison intellectuelle s'élever d'un tableau. Cette impression me rappelle celle qui naît des belles œuvres de Rethel, un Dusseldorfien, lui aussi. Des choses mortes pour nous depuis long-

temps sont revivifiées par ce nouvel esprit chrétien descendu dans la peinture.

Des qualités de même genre se retrouvent avec moins d'ampleur, et dans le sens pittoresque pur plus encore que dans le sens intime, chez M. de Hagn, qui a peint des prêtres travaillant à la *Bibliothèque du Vatican*. M. de Hagn est pourtant de l'école de Munich.

Le docteur allemand reparaît encore dans la *Fille de Jaïrus* de M. Gabriel Max et s'assoit, triste, simple d'attitude, au chevet de l'enfant qui n'est plus. Ce tableau est de couleur fade et désagréable, d'exécution plate; mais on y retrouve de ce même sentiment recueilli qui émeut avec douceur. La mouche sur le bras de l'enfant, qu'on a tant reprochée à M. Max, ne me déplaît pas. Il y a là une sorte d'intention énigmatique sur la vie ou la mort, et un trait de réalité mesquine, mais poignante, qui, si on l'ôtait, selon le vœu des critiques qui raisonnent trop sagement, refroidirait le sujet. La critique allemande aurait voulu qu'on envoyât au Champ de Mars une autre œuvre de M. Max plutôt que celle-là. Je ne suis pas de cet avis, et je trouve que son tableau ne le déshonore point. Je le préfère à celui qu'il a dans la salle de l'Autriche, et où la peinture malheureusement n'égale pas l'idée, qui est bien délicate et attendrissante.

J'ai cité des portraitistes. Il en est de fort connus encore: M. Schrader, M. Gustave Richter, élève de Cogniet, et M. Græf, qui lui ressemble. M. Richter s'est donné le plaisir de se peindre avec un de ses enfants sur une toile, et de peindre sur une seconde toile sa femme, qui est une fille de Meyerbeer, et qui tient un autre enfant dans ses bras. Les figures de M. Richter ont de la douceur, assez d'ampleur, et cependant un caractère ordinaire et peu d'accent. Ces peintres ne sont pas uniquement portraitistes, mais l'Exposition ne montre, de leur main, que des portraits.

Comme l'exposition germanique a été organisée par une commission qui s'est guidée, d'une part, sur l'espace dont elle pouvait disposer et, de l'autre, sur le goût moyen du public, et qui a pris dans les diverses collections les œuvres qu'elle jugeait représenter ce goût moyen et fournir un exemple du talent des principales célébrités ou notoriétés artistiques, le Champ de Mars, ai-je déjà dit, ne voit pas les diverses branches ou écoles de l'art allemand dans leurs proportions relatives.

L'on pourrait croire, par exemple, que la peinture d'histoire, dont

les générations précédentes furent excédées, chaque artiste s'étant mis dans la robe d'un docteur en philosophie et en droit comparé, déserte l'art allemand et se confine, indignée mais inerte, au fond de quelques ateliers renfrognés.



GROUPE DE LA FÊTE D'ENFANTS, PAR M. LOUIS KNAUS.

(Croquis de l'artiste.)

Le nu semblerait aussi devenu fort rare, en dehors de la peinture monumentale. Si l'on s'en rapporte à l'histoire de M. Cornizelius, il arriverait même aux peintres de se raviser et de rhabiller leurs figures nues. Lorsque M. Cornizelius peignit sainte Élisabeth flagellée par son confesseur, elle était nue jusqu'à la ceinture; le confesseur frappait

à tour de bras. Des scrupules de convenance religieuse furent invoqués. Le confesseur frappe toujours à tour de bras, mais la sainte ne montre plus que le haut de ses épaules.

Une *Callisto,* assez douce, un peu molle, de M. Schauss, et les *Disciples de Platon,* sur fond d'or, de M. Knille, forment l'apport du nu allemand. Le *Luther* de M. Thumann et le *Saint Paul* de M. Baur complètent le lot de la peinture historique. M. Thumann, M. Schauss, M. Cornizelius, appartiennent au vieux jeu; M. Knille et M. Baur entrent dans le concert international de l'art. Les *Disciples de Platon,* bien dessinés, savamment composés, pourraient venir d'un pinceau sérieux de notre École des beaux-arts. Ils forment une importante composition destinée à orner la bibliothèque de l'Université à Berlin. Nous en publions le dessin en fac-simile hors texte. Quant au *Saint Paul,* on pourrait le mettre dans la barque qui porte M. Laurens et son heureuse fortune. Les assimilations seraient nombreuses, en effet, si on voulait les suivre une à une.

Les scènes d'Orient de MM. Gentz et Seel semblent sortir des ateliers de M. Bonnat ou de M. Guillaumet. La *Banque populaire en faillite* de M. Bokelmann touche d'assez près au *Saint Philippe du Roule* de M. Béraud. La chasse de M. Gierymski fait penser aux cavaliers de M. Goubie. Dans un *Incendie au village* de M. Nikutowski, telle figurinette porte une estampille pareille à celle de M. Vibert. M. Riefstahl, avec ses confréries à Rome, ne s'écarte pas de M. Sautai ou de M. Edmond Lebel. M. de Werner se rapproche beaucoup de M. Firmin Girard. Nous retrouverions chez nous ou en Belgique la *Femme au chat* de M. Wünnenberg, la *Femme à l'enfant* de M. Amberg, l'*Intérieur* de M. Keller, et jusqu'à vingt autres.

De même que chez nous, on a là-bas du succès en peignant des tableaux comiques contre les moines, ainsi que font MM. Meisel, Grützner, Michaël. D'autres, tels que M. Loefftz ou M. Hagn, voient, au contraire, les cléricaux d'un œil bienveillant.

Les moutons de M. Brendel depuis longtemps fraternisent avec ceux de M. Jacque. Les chevaux et les chiens de M. Steffeck, animalier célèbre à Berlin, se rapprocheraient, au contraire, de ceux de M. Landseer.

Les Allemands ont le paysage un peu ennuyé, triste, menu, avec des notes serrées mais contraintes. Le grand souffle ou le charme tendre de la nature ne circulent point facilement dans leurs tableaux. Mais

on s'aperçoit qu'elle commence à les ébranler, et qu'avec leurs facultés de sérieuse contemplation ils finiront par se sentir à leur aise auprès d'elle et la traiteront avec cette familiarité caressante, enivrée, avec cet amour attentif à toutes ses parures, à tous ses aspects, à tous ses caractères, qui a valu à la France sa belle école de paysagistes.

M. Krœner, qui a commencé par être teinturier dans sa jeunesse, sera certainement un des Christophe Colomb du paysage en Allemagne. Ses sangliers dans la neige, ses cerfs dans les bois ou sur les montagnes témoignent d'un art libre, d'une sensation vive, d'une coloration animée.

La place qui m'est mesurée au cordeau ne me permet que de citer des noms : M. Lier et son élève M. Baïsch, qui ont le sens des clartés du ciel ; M. Schleich, qui est mort et qui était très fin ; M. Dücker, M. Oeder, délicats ; M. Münthe, M. Bracht, M. Gleichen-Russmann, M. Irmer, qui tous sont en marche vers un sentiment juste, vrai, mais à qui il faudrait plus d'élan, de hardiesse, d'émotion personnelle. Dans le vieux style romantique, MM. Achenbach et M. Neubert luttent encore énergiquement, et comme les idées sont différentes entre nous et la critique allemande, on les appelle là-bas des réalistes, c'est-à-dire qu'ils ont représenté une étape de vérité relativement au paysage dit idéaliste.

Les paysagistes de l'empire d'Allemagne feront bien de regarder attentivement ce qui se passe au fond de l'atelier autrichien de M. Albert Zimmermann. Là, de même qu'à Munich sous l'impulsion de M. Piloty, paraissent s'enfanter des coloristes, des hommes d'accent individuel, hardi, tels que MM. Jettel, Schlinder, Ribarz, trop tourmentés peut-être de recherches et de désirs nouveaux.

Comme une clôture d'enceinte qui envelopperait le cercle de l'art allemand, vient enfin la fameuse série *nationale* des peintres de la vie paysanne, de la petite vie.

Ici je crois remarquer qu'un sens très intime, qu'une impression bien pénétrante de l'intérieur tient les artistes ; et je veux parler surtout de la nature morte, des meubles, de la physionomie de la chambre, du lit, du poêle, des carreaux ou du plancher, de la table, de la fenêtre, de la porte. Les peintres d'outre-Rhin ont le *daheim,* l'*at home,* très prononcé, ce me semble. Aussi tous les *fonds* de ces tableaux de MM. Hildebrand, Schlœsser, Jordan, Defregger, Fagerlin, Gunther, etc., sont-ils plus séduisants que leurs personnages, en général d'exécution un peu commune dans son agrément ou sa sentimentalité.

L'enfant joue un grand rôle dans la sensibilité allemande. Le veuf ou la veuve restés avec un enfant nouveau-né, les parents au chevet de l'enfant malade, le contraste de la naissance et de la mort, de l'enfance et de la vieillesse, les fêtes des enfants, leurs exercices, leurs jeux, leurs prières révèlent ce cœur paternel qui bat dans la poitrine germanique, de même que l'image répétée de la veuve et du veuf révèle l'affection dans le mariage. L'effet vulgairement pittoresque qui se tire des costumes et des mobiliers de paysans prend sa part dans l'ensemble.

Il faut remarquer ici que les peintres tyroliens, ou qui aiment le Tyrol, ont un bien meilleur sens de la peinture que les autres. Ils sont, il est vrai, de l'école Piloty, et c'est dans la salle autrichienne qu'on les voit. Là se distinguent MM. Gabl, Kurzbauer et M. Defregger, dont les toiles en Autriche me paraissent préférables à ses toiles en Allemagne.

De M. Meyerheim, dont on se rappelle entre autres le joli tableau intitulé : *le Bouquiniste* qui parut à notre Salon de 1870, on a exposé une *Baraque de foire* très amusante, très colorée et très observée.

La *Leçon de gymnastique* de M. Piltz, inspirée évidemment des œuvres de M. Knaus, ne manque point d'esprit et de naturel, quoique les enfants soient trop pareils et aient tous le défaut de loucher.

La figure d'artiste qui doit enfin couronner tout ce groupe est celle de M. Knaus. Il a été un des favoris du public français. Il a donné, ou à peu près, à Dusseldorf, depuis trente ans au moins, le signal de l'affranchissement à la peinture qui voulait être coloriste et qui voulait se rafraîchir à la source naturelle de la réalité.

Les *Funérailles,* qu'il a envoyées au Champ de Mars, sont un charmant tableau, un des meilleurs qu'il ait jamais faits. Cette bande d'enfants qui chantent les psaumes sous la direction d'un vieux maître, à demi insouciants et battant des pieds sur le sol pour se réchauffer par un temps glacial; le cercueil que les porteurs, en costume noir spécial, amènent par le petit escalier ; l'étroite cour de la maison, le drap noir sur le brancard, le tout petit enfant ébahi, la neige sur les toits, tout vient d'une nature d'artiste rare où la simplicité, la naïveté, l'esprit, l'observation, la tendresse s'unissent doucement et gracieusement. La *Fête d'enfants* de M. Knaus est pleine d'épisodes charmants. Son *Conseil de paysans* montre *plus de peinture* qu'il ne s'inquiète d'en avoir ordinairement, et les physionomies y prennent un caractère plus affermi et plus développé que partout ailleurs. Ses jeunes et ses vieux juifs sont d'allure extrêmement gaie et railleuse. Cette exposition nous donne et l'ancien



pinx et del — Dujardin sculp

UNE BONNE AFFAIRE

(Exposition Universelle de 1878)

des Beaux-Arts

Knaus et un nouveau Knaus qui veut pousser le modelé, appuyer davantage sur les détails. Je préfère l'ancien, parce que la naïveté de l'exécution, son abandon s'accordent mieux avec la grâce naïve ou la vivacité aimable et spirituelle des sujets, si souvent incomparables chez lui.

Le dessin du maître, que nous publions avec cet article, représente son tableau *Une Bonne Affaire,* où l'un de ces petits juifs rit de tout son cœur. Ce dessin est fort joli. Je ferai remarquer à ce propos que le public



LA FÊTE DE JEANNE, PAR M. ISRAELS.

(Croquis de l'artiste.)

allemand a une passion très vive pour les figures rieuses. Je profite aussi de l'occasion pour dire que le dessin de M. Leibl appartient à M. Adolphe Ackermann, à Munich, et que son tableau *les Paysans politiquant* appartient à M. Stewart, le célèbre amateur.

En résumé, quelques artistes supérieurs, nombre d'hommes de talent, voilà ce que nous voyons en Allemagne. Quelques attaches avec les écoles d'il y a trente ans, un mouvement encore hésitant dans le paysage, des tendances marquées à entrer dans le courant commun d'art et de goût qui enveloppe toute l'Europe, de même que s'y étend un égal niveau de

civilisation, de même que les vêtements, les chemins de fer, les industries, les institutions, les idées y tendent à une commune allure; une école, enfin, plus calme que la nôtre, et qui, si nous la voyions tout entière, correspondrait en beaucoup de points à la nôtre, voilà ce que nous montre l'art allemand. La leçon qu'on en tire est que les grands peuples modernes ne peuvent guère plus prétendre à se surpasser l'un l'autre dans le *Kulturkampf*.

SUÈDE. — NORVÈGE. — DANEMARK. — RUSSIE.

Dans ces régions du Nord, nous nous trouvons en face des phénomènes de la nature. La peinture y est tant soit peu météorologique. Des montagnes rouges, des cascades vertes, des rochers bleus, des soleils noirs, en un mot, toutes sortes de dérangements, de renversements et de bouleversements des choses y constituent un genre antipictural, antiharmonieux, qui trouble beaucoup les yeux et l'esprit, quoiqu'il puisse enrichir de faits curieux un traité d'optique. Les phénomènes physiques et géologiques ne sont pas propices à l'art, et, au lieu de vouloir étonner et humilier les peintres des pays méridionaux par l'étalage de ces phénomènes dont nous sommes heureusement privés, il vaudrait mieux faire comme certains bons peintres suédois et norvégiens : venir en France ou en Allemagne, et y étudier une lumière moins tourmentée dont les accents pleins et larges sont faits pour le pinceau. Au moins, les peintres danois prouvent-ils qu'ils sont une race sage, par leur goût pour les douceurs du printemps et leur plaisir à chanter sa jeune verdure ou les épais et calmes feuillages de l'été.

Il est vraiment curieux de contempler l'art dans ces petits pays : le Danemark, la Suède, la Norvège, la Suisse. Dans les grandes nations, les puissantes ressources d'une nombreuse et riche population, l'excitation et le frottement prodigieux des esprits lancent la civilisation à grandes enjambées; elle y distance de plus en plus la marche des petits pays. Littérature et art ont, en ceux-ci, ce que nous appelons un *air de province;* les petits peuples sont forcés de graviter autour des grands, de s'appuyer sur eux, de se fondre avec eux, intellectuellement du moins, s'ils veulent se maintenir à leur niveau. Il y a soixante ou quatre-vingts ans, les petits pays soutenaient mieux leur rang dans l'ensemble de l'Europe. Le Danemark, entre autres, au début du siècle, par le peintre

Carstens et le sculpteur Thorwaldsen, galvanisait l'Allemagne, alors morcelée et émiettée en petits groupes. Aujourd'hui, malgré de grands efforts, le Danemark reste en arrière. Une excellente notice historique accompagne le catalogue de ce pays et en explique avec modestie le rôle artistique, mais oublie de dire que la guerre avec l'Allemagne a nui aux destinées de l'art en Danemark. Par patriotisme, les Danois ne vont pas dans les écoles allemandes. Par question d'argent ou de tempérament, notre train de



LES PAUVRES DE LA PLAGE, PAR M. ISRAELS.

(Croquis de l'artiste.)

vie les éloigne de Paris. Ils vont à Rome, ou bien ils restent chez eux.

La Suède et la Norvège, au contraire, remplissent de leurs élèves les ateliers de Paris et ceux d'Allemagne. Un certain dualisme entre les deux contrées fait que les Suédois préfèrent en général la France et les Norvégiens l'Allemagne.

La peinture danoise est consciencieuse, détaillée, froide et sèche. D'excellents sentiments intimes n'y demanderaient qu'à rencontrer le sentiment de l'art pour produire des œuvres très intéressantes. Les Danois auraient besoin de voir, de suivre davantage les agitations, les recherches, les procédés qui fermentent dans les grands pays.

Le vaste tableau de M. Bloch, le *Roi prisonnier,* est certes une œuvre très estimable. Le prince est affaissé et alangui dans son infortune. Le vieux soldat, son compagnon, est plein d'un respect compatissant. La table, les murs, les accessoires sont bien exécutés. L'œuvre est au-dessus de la moyenne générale de l'Exposition universelle; mais aucun tempérament particulier d'artiste ne s'y révèle. C'est de la bonne peinture d'homme instruit, intelligent, sensible même et distingué, qui reste sur la lisière de l'art et n'ouvre pas de sentier dans la forêt.

Les paysages de feu Skovgaard ont le même genre de qualités sérieuses un peu négatives, d'effort auquel manque l'étincelle. Dans le tableau de M. Bache, *Après la chasse au sanglier,* il y a par moments plus d'énergie, payée bientôt par des faiblesses. Des intérieurs de paysans ou des salles de château, avec leurs fenêtres par où l'on voit les vertes branches des arbres, sont fréquents. Toujours la lumière y est aigre, le ton sans finesse, sans délicatesse ou sans vivacité. Je citerai comme les meilleurs ceux de MM. Exner, Dalsgaard, Helsteld, Jerndorf, puis la *Forge* de M. Kroeyer, où il y a de bonnes parties de dessin et un effet de foyer assez bon.

Dans les paysages, les peintres du Danemark aiment les eaux coulant ou dormant sous les jeunes bois, dont les feuillages criblés de soleil deviennent une voûte d'or verdâtre que reflète la rivière ou l'étang. Quelques marines s'entremêlent avec ces dessous de bois. Les ciels et la lumière y sont faibles, opaques ou métalliques. Parmi ces marines on peut noter le *Coucher de soleil en hiver* de M. Kyhn et les *Pêcheurs norvégiens* de M. Sörensen. Enfin un peintre qui habite Rome, M. Lund, a peint les loisirs de la *Garde suisse au Vatican,* avec une certaine observation spirituelle.

Un esprit très sain, de l'application, de la simplicité dans le sentiment ne suffisent donc pas à donner à l'art danois un intérêt fort marqué; mais je crois qu'il est bien près d'engendrer quelque création brillante, et que le moindre frottement avec l'art anglais, allemand ou français amènerait la flamme. On ne fait point de nu en Danemark; on n'en fait pas en Hollande. Ce sont des exceptions caractéristiques.

La Suède possède une école de paysagistes qui s'est formée en France, et qui peint la terre française autant et plus que la terre suédoise. M. Wahlberg est le plus connu parmi nous, et ses œuvres à nos Salons lui ont valu une foule de récompenses. Il a la réputation d'un coloriste. Par un certain ragoût de tons souvent faux et aigres, il a le don de plaire à beaucoup de gens. Il choisit des motifs qui font de l'effet, et qu'il exécute

de cette façon qu'on appelle appuyée. En général, les peintres suédois se délectent à opposer des troncs blancs et rouges, des taches jaunes et des taches rousses, qui dansent et tressautent tout le long de la toile, en lui



LA LEÇON DE TRICOT, PAR M. HENKES.

(Dessin de l'artiste.)

donnant un faux air de coloration hardie et originale. Cependant, en ce genre, M. Lindstrom est arrivé à plus de justesse que d'autres, et M. Bergh me paraît aussi plus vrai dans ses tonalités que M. Wahlberg.

M. Torna a abandonné ces systèmes, et il a envoyé un *Paysage d'été* qui vaut beaucoup mieux. Cette peinture a de la simplicité vraie, de l'unité, de la largeur; on y voit la compréhension des aspects plantureux de la

saison qu'elle représente. Mais les premiers plans s'y confondent avec ceux qui leur succèdent, et c'est dommage. M. Gegerfeld a deux paysages, dont l'un rappelle un peu M. Clays le Belge, et l'autre Daubigny. C'est un talent déjà très fait, mais qui a besoin de dégager davantage sa personnalité. Un paysage à la note sincère, claire, grise ravivée d'un vert fin, a été exposé par M. Lindmann, qui a dû, je le soupçonne, regarder plus d'une fois comment s'y prend M. Damoye, un de nos paysagistes.

L'œuvre qui domine l'exposition suédoise est la *Paysanne de Picardie* que M. Salmson a peinte de tons très fermes, très francs. Cet artiste étudie et travaille en France. Nous le connaissions déjà, et d'année en année il avance à grands pas. Si les officiers qui rapportent le corps de Charles XII le long d'un sentier à travers des rochers couverts de neige étaient d'une exécution moins lourde, ce tableau de M. Cederstrom, où ne manque point un côté dramatique, aurait pu tenir la tête des envois suédois. M. Cederstrom travaille à Munich, comme M. Hellquist, dont la *Marguerite* blafarde ne manque point non plus de sentiment. Mais M. Hellquist s'est appliqué surtout dans ce tableau à nous donner un échantillon de tous les bois du Nord, ce qui l'a entraîné à faire aussi de son héroïne une sorte de planche.

En Norvège, quelques paysagistes se rattachent à l'école suédoise; quelques autres sont plus directement français; d'autres encore suivent M. Gude, qui se montre bien éteint dans la salle norvégienne, ou bien M. André Achenbach. La tendance générale de la peinture est allemande; les peintres sont presque tous élèves de Munich ou de Dusseldorf, et plusieurs ont aussi des tableaux dans la galerie de l'Allemagne. L'œuvre principale est l'*Adam et Ève* de M. Heyerdahl, qui appartient à l'école de Munich. Ce sont deux figures nues d'après nature, marchant à travers un fond de vapeurs ou d'obscurités brumeuses. Le modelé en est très suivi, dans les colorations de l'école Piloty, d'un gris jaune relevé de reflets verdâtres; la peinture est assez personnelle, et l'aspect général a quelque chose de sauvage, conçu dans un sentiment de réalité brutal, qui contraste avec le mystère du fond sinistre, menaçant et incertain où s'éloignent les deux exilés. Il y a de la force là dedans.

Un remarquable paysage de neige, de M. Münthe, où le ciel est particulièrement bien traité, ce qui est rare dans les écoles du Nord, un portrait de femme de M. Rüsten, doux, lumineux, expressif dans son vêtement noir, et les joyeusetés antimonacales de M. Lerche sont la fleur de cette

école. Certaines notes curieuses jaillissent çà et là dans le paysage, sans être soutenues par l'exécution. La grande *Forêt de sapins* de M. Müller témoigne d'un travail acharné, mais avec tout son développement ne



UNE VOCATION, PAR M. A. CLUYSENAER.

(Croquis de l'artiste.)

vaut pas une petite touche fraîche et fine dans une esquisse leste. En somme, hormis les tendances météorologiques, et sauf dans l'attache spéciale qu'ont les Danois pour les scènes d'intérieur de leur pays, point de peinture danoise, point de peinture suédoise ni norvégienne. Les artistes forts comme MM. Salmson, Heyerdahl, et les bons paysagistes sont des artistes que la France ou l'Allemagne peuvent naturaliser.

RUSSIE.

En Russie, il y a une exubérance de défauts, mais une agitation *sous-pittoresque* fort curieuse. Les peintres, comme les papillons qui courent à la chandelle, se leurrent plus volontiers encore aux essais de météorologie et de catoptrique prismatique. Un reste de mysticisme se joint à cette peinture aux flambeaux. Le monde slave est tantôt apathique, tantôt tourmenté par une nervosité excessive. La peinture reflète ces deux nuances du caractère national : ici terne, engourdie; là tout agitée de crispations. Les Rembrandt de l'Ermitage sont la source où s'abreuvent les jeunes gens et qu'ils troublent par les coups d'un pinceau pesant ou saccadé. Les artistes les plus forts, là aussi, MM. Siemiradsky, Harlamof, de Bochmann sortent des ateliers allemands ou français.

On peut dire qu'il n'y avait pas de peinture russe au commencement du siècle. Notre mouvement romantique entraîna enfin le peintre Brüllof, et, quoiqu'il se ressentît de l'imitation de Delaroche, les Russes le considèrent comme le fondateur de leur art national. Brüllof est mort en 1852. Sa famille était d'origine française. Il a peint entre autres un tableau intitulé les *Derniers Jours de Pompéi,* qui fut exposé à notre Salon de 1834, et qui a été gravé dans les Annales de Landon. Il a décoré de ses peintures une partie de l'église de Saint-Isaac, à Saint-Pétersbourg. Il n'y a plus de disciples de Brüllof, en Russie; le dernier est M. Bronnikof, dont on peut voir au Champ de Mars quelques tableaux conçus dans un sentiment mystique, avec une exécution creuse.

L'artiste qui a eu le plus d'influence sur le mouvement de la jeune peinture russe est Fédotof, peintre de genre, d'abord officier dans la garde impériale, et que Brüllof guida de ses conseils. Le nouveau paysage fit ses premiers pas avec Chederine et surtout avec Vorobiof, qui fut le maître de M. Aïvazowsky. Presque tous les paysagistes actuels sont des élèves de ces deux derniers artistes. Nombre de peintres russes ont étudié aussi à Düsseldorf et à Munich. La plupart ont fréquenté l'atelier de M. Achenbach. M. Siemiradsky est élève de M. Piloty et de M. Makart.

Moscou, Saint-Pétersbourg et Varsovie sont les trois foyers d'études et entretiennent des écoles que couronne l'Académie installée dans la capitale. Une certaine rivalité règne entre les groupes sortis de ces écoles.

Moscou passe pour un centre de dessin. La couleur réside dans les deux autres villes. Les Finlandais se tiennent à part et vont étudier en Suède et en Allemagne. Depuis quelques années, un groupe indépendant s'est



LA CAMPINE, COUCHER DU SOLEIL, PAR M. J. COOSEMANS.

(Dessin de l'artiste.)

formé en dehors de l'Académie et organise des Expositions de ville en ville. Un riche négociant de Moscou, M. Paul Tretiakof, encourage ce groupe, en achète les tableaux et a formé une galerie qu'il léguera à sa ville natale et qu'il laisse libéralement visiter par le public.

C'est parmi ces peintres, que pour un moment j'appellerai l'école

Tretiakof, peintres des mœurs et des paysages nationaux, que se formera certainement un art russe distingué et important.

Le monde artistique se recrute de tous les côtés. La noblesse lui a donné MM. Klodt, Bogolioubof, Jacoby. M. Kramskoï est le fils d'un Cosaque; M. Chichkine le fils d'un paysan, MM. Aïvazowsky et Kouïndji sont des Arméniens nestoriens, de cette race qui domine en Crimée.

On connaît bien, à Paris, le premier de ces deux artistes. Nous l'avons décoré. Ses tableaux ressemblent à ceux de M. Gudin. C'est dans son atelier que beaucoup de ses compatriotes ont appris à employer ces tons agatisés à transparences vitreuses et irisées que, dans les autres pays, on bannit maintenant avec soin de la peinture.

M. Kouïndji est, sans contredit, le plus curieux, le plus intéressant des jeunes peintres de Russie. L'originalité nationale se sent chez lui plus que chez tous les autres, et, s'il est lourdement étrange dans certaines toiles, il est plus heureux ailleurs; son *Steppe brûlé par le soleil,* cette habile et expressive modulation de tons jaunes, fins et nets, est d'un peintre, et son *Paysage finlandais,* bien que d'une coloration opaque, a des harmonies inattendues qui ne sont point vulgaires. Le *Lointain boisé* du baron Klodt révèle un sentiment délicat et une observation personnelle. Il y a de la vigueur dans la *Forêt neigeuse,* ensanglantée par le soleil couchant, de M. Klever, dont se rapproche la forêt rouge de M. Wolkof. Les *Blés,* de Mme Junge, sont un fort gentil paysage, et le *Pâturage finlandais* de M. Linsholm y répond par sa note calme et juste. M. Chichkine n'est pas très sensible aux tons fins et distingués, mais il y a une impression du silence et de la tristesse des forêts dans ses toiles, où le terrain se développe nettement. Son ami, M. Kramskoï, qui a peint son portrait, a exprimé avec une coloration sourde, mais avec un accent assez ferme, le type slave dans le *Portrait du comte Tolstoï,* écrivain connu. M. Pérof se rattache à ces deux artistes; son *Oiseleur* et son *Pêcheur à la ligne,* où les détails sont fort poussés, tirent leur valeur, non du charme pittoresque, mais de leur dessin attentif.

Un peintre mort tout jeune, Janson, élève de Benjamin Vautier, de Düsseldorf, aurait fait la transition entre ces dessinateurs assez froids et des coloristes un peu forcés. Il y a de la vivacité et des tons justes dans ses *Joueurs de cartes.*

M. Maximof, avec son *Devin,* qui arrive dans une noce de village, et M. Répine, avec ses *Haleurs de barque,* cherchent le ton chaud et croient trop au rouge, devenu si banal; mais il y a une certaine accentua-



LA MÈRE DES GRACQUES, PAR M. MELLERY. — (Dessin de l'artiste.)

tion soit dans le type, soit dans le mouvement de leurs figures. M. Becker est plus rassis et plus assis dans son *Intérieur finlandais,* qui se ressent aussi de l'école allemande. Dans un grand tableau, représentant *Copernic entouré des hommes de son temps,* M. Gerson, qui est Polonais, imite un peu Mateijko et rappelle très directement M. Carl Becker, de Berlin. M. Bogolioubof, qui réussit plus ou moins ses effets lumineux, a donné un aspect assez individuel à sa *Vue de Nijni-Nowgorod.* J'ai parlé de M. de Bochmann, à propos de l'Allemagne. Il a aussi, dans les salles russes, un très beau tableau. M. Harlamof est devenu Français: il manie largement de beaux tons, et ses figures s'étalent carrément, d'un relief gras et fort; ce n'est pas en vain qu'il a copié jadis la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt à la Haye.

Maintenant s'élève devant nous l'immense tableau de M. Siemiradsky, les *Torches vivantes.* D'abord pensionnaire de l'Académie de Saint-Pétersbourg à Rome, l'artiste s'est fixé ensuite dans cette ville. On peut lire distinctement dans sa toile les influences qu'il a subies. On y retrouve les tonalités cuivrées de M. Makart, ses ombres souvent boueuses et sans consistance, les brillants et les blancs de M. Piloty. Le sujet même est une suite au *Néron incendiant Rome* de celui-ci; un excellent sujet, et qui pouvait être traité avec autrement de pathétique, d'énergie, d'ensemble. M. Siemiradsky a regardé certainement ce que faisaient à Rome nos grands prix, et il amalgame quelques-uns des leurs procédés avec les procédés de Munich. Il a consulté les dernières révélations de l'archéologie. L'effort énorme que lui a demandé cette œuvre est indiqué par les traces les plus visibles de fatigue, surtout vers la partie droite de son tableau, celle où les chrétiens, dans leurs paniers, au haut de poteaux trop minces, sont peut-être plus ridicules que touchants. Des groupes remarquables et fort réussis sillonnent le tableau, si on les cherche, et l'idée de cette population blasée, indifférente, où quelques visages de femmes trahissent seuls de la stupeur mêlée de pitié, était d'un esprit qui conçoit avec profondeur. Malheureusement l'intérêt se disperse dans la multiplicité des personnages et dans la valeur égale des tons. Les *Torches vivantes* ont failli être un des monuments de l'Exposition; mais après avoir été surpris par leur dimension, on a été étonné de n'en pas retirer une impression proportionnée à tant d'étendue. Ce n'est pas aux visages rasés des vieux Romains que les peintres russes peuvent attacher leur avenir, mais aux barbes touffues de leurs moujicks, et je crois à l'avenir pittoresque de la Russie.

HOLLANDE.

L'héritage de Gérard Dow et de Mieris, héritage mal entretenu, c'est-



L'AUBE, PAR M. CH. HERMANS.

(Croquis de l'artiste, d'après un groupe de son tableau.)

à-dire l'exagération de la minutie, une facture pauvre dominèrent la peinture hollandaise à la fin du XVIIIe siècle. Elle se traîna ensuite dans l'imita-

tion lourde et molle de notre école de l'Empire, puis fut à peine touchée du bout de l'aile par notre romantisme; et, durant de longues années, elle chercha péniblement à reconquérir le vieil esprit. Le contact des Belges, qui reprenaient hardiment possession de l'art, lui fut enfin précieux. De bonnes intentions, d'honnêtes tentatives l'agitèrent d'un peu de frémissement. Le paysage, les scènes intimes dégagèrent un coin de ce sentiment d'art engourdi, non éteint, qui couvait dans le tempérament national. On s'est beaucoup moqué chez nous de Koeckkoeck et de Van Schendel; cependant peu à peu devait se réveiller dans certains ateliers la chaleur assoupie. M. Bles pensa aux Teniers, mais se rapprocha plutôt de Wilkie. Pieneman, le peintre d'histoire, peignait en élève de Gros, et quelques-uns de ses portraits, quelques-unes de ses figures ne sont pas restés sans mérite. Nuijen, mort jeune, essaya de la couleur à la française. M. Weissenbrüch a tenté aussi quelques notes colorées. Schelfhout, Bosboom, Taurel, Waldorp, Kuytenbrouwer se donnèrent bien du mal; mais tous, quoique chevaliers du Lion néerlandais et de la Couronne de chêne, ne seront jamais bien recherchés dans les galeries et les musées. Ils ont préparé toutefois le terrain qu'occupe une nouvelle génération, fort supérieure en talents.

C'est par les exemples de l'école belge, c'est en allant aux Expositions françaises et anglaises, et en cherchant presque tout seuls le secret de l'art, au bord de la mer, le long des digues et dans les canaux des vieilles cités, que les Hollandais se sont retrouvés. La Haye et Bruxelles sont les deux villes où se forment les peintres néerlandais, et attribuer à M. Israëls une action sur les artistes de son pays n'est point se tromper.

Il n'y avait pas de peintres en Hollande, il y a trente ans. Aujourd'hui c'est de nouveau un pays de peinture, où l'on est moins fort manœuvrier qu'en Belgique, mais où des hommes, en étendant quelques couleurs sur une toile, sans peine apparente, savent exprimer de profonds sentiments, de fortes impressions, de vives et délicates observations.

Le paysage, tour à tour avec son large sens mélancolique ou avec sa grasse et riche tranquillité, verse ses symphonies dans l'esprit des artistes. Le hurlement de la mer dévorante de barques, son vent âpre qui gémit longuement, ou son calme pareil à celui d'un pâturage; les pâturages, de leur côté, ondulés et frissonnant lentement comme une mer qui se berce; les vastes ciels nuageux qui nous entourent d'étendue, de silence et de lumière voilée, impriment à l'art quelque chose d'ému, qui le suit jusqu'au fond des intérieurs et jusque dans les rues. Mais, lorsqu'un rayon de

soleil vient rire dans la chambre, réveiller les herbages ou danser sur l'écume des vagues, la peinture s'illumine et se fait joyeuse, pleine d'entrain. Ici, quand on pose une touche, on pose une sensation. Chez ceux en qui le sens du peintre est le mieux affiné, le gris joue dans toutes ses variations moelleuses, douces ou aiguës, qu'échauffent de beaux bleus discrets ou des verts bleuissants, et nulle part l'ensemble de la tonalité n'est mené avec plus d'harmonie simple et juste.

Tout l'art hollandais, évidemment, n'en est pas là, et il ne suffit pas d'être natif de Hollande et de peindre pour avoir ces vertus; mais je parle d'une dizaine et peut-être d'une quinzaine d'artistes.

Voici, par exemple, M. Israëls, dont on ne semble pas soupçonner chez nous toute la valeur; son tableau *Seule au monde* est admirable de sentiment et d'enveloppe. C'est une pauvre chambre obscure, les ombres de la mort l'ont envahie, et tout y flotte vague, sombre comme les pensées de la malheureuse femme restée seule, qui pleure auprès du lit où repose le compagnon, le soutien brisé de sa vie. Le jour est clair aux carreaux de la fenêtre, mais les ténèbres du chagrin et du désespoir entourent cette âme en détresse. Sur un tabouret vient d'être abandonnée la Bible ouverte, mais que pouvait la Bible?... Ce tableau est peint d'ombre et de douleur. Et les beaux tons tranquilles, et la large manœuvre, et le concert parfait qu'il y a dans la *Fête de Jeanne,* où les enfants regardent si dévotement la mère à l'air heureux et doux qui leur fait des crêpes! Et comme plane un jour gris, une nature attristée, sur les humbles *Pauvres du village* qui vont quêter assistance au bateau?

M. Israëls fait école dans son pays. On retrouve son influence dans le *Sois sage,* de M. Mélis, aimable peinture qui n'a pas encore la force, la souple justesse de celle du maître, mais où la vieille femme endormie est une figure bien heureusement réussie. De plus loin, M. Verweer suit aussi M. Israëls. Les œuvres de ce dernier sont très recherchées en Angleterre, et elles correspondent, en effet, à quelques-unes des tendances de la jeune école anglaise, dont j'aurai à parler quand viendra le tour de la Grande-Bretagne. Lorsque, au sortir de l'atelier Pieneman, M. Israëls peignait des tableaux d'histoire, il était difficile de prévoir qu'il changerait de route, qu'il délaisserait les princes, les grands pour ne plus s'occuper que des petits et de leur histoire intime, et qu'il acquerrait cette force et cette délicatesse de sentiment qui font de lui le chef et l'initiateur de la nouvelle génération artistique dans les Pays-Bas.

Nous voyons régulièrement venir à nos Salons M. Mauve et M. Ma-

ris, dont j'ai expliqué l'année dernière la sensibilité, la simplicité ravissantes; M. Mesdag, qui de jour en jour devient un puissant artiste; M. Henkes, si naïf, si fin; M. Oyens, si vif et de verve coloriste si franche et si naturelle. M. Mesdag a envoyé au Salon une magnifique marine, et M. Henkes y montre un bien joli *Coin de ville*. J'aurais voulu parler plus longuement de chacun d'eux, mais ce que j'ai dit du sentiment général de l'art dans leur pays s'applique surtout à leurs œuvres. Le Champ de Mars nous révèle, en outre, un homme très original, M. Klinkenberg, qui possède une coloration toute spéciale, et dont il faut regarder les vues de Delft et de Sneek. Les vrais et larges paysages de M. Roelofs, ceux de MM. Backhuysen, Metzelaar, Gabriel, Poggenbeck, de Mlle Van Bosse, de M. Apol, de M. Van Heemskerke, Van Best, les figures des deux MM. Ten Kate, les chats de Mme Ronner, les fleurs de Mlle Rosenboom, le doux tableau d'intérieur de Mme Bisschop-Swift, les scènes populaires vénitiennes, fermes, nettes, spirituelles, de M. Van Haanen, qu'on a toujours remarquées à nos Salons, forment une exposition vraiment intéressante. Avec ses trois millions d'habitants, la Hollande n'est plus, en art, une simple province, mais elle semble être un rameau détaché d'un grand pays et qui porte en lui un résumé de la sève, de la vitalité et le feuillu de l'arbre tout entier. Après une longue éclipse de plus d'un siècle, le ciel de l'art s'est éclairci de nouveau dans cette contrée, et c'est une merveille de voir comme ses peintres ont su créer des expressions bien indépendantes, ne se laissant pas opprimer par le pastiche de leurs vieux maîtres, et se montrant plus libres peut-être que leurs voisins de la Belgique. Et, comme je n'ai pas assez de place à mon gré pour parler de cette galerie de la Hollande, je veux, en finissant, le répéter : il y a là dix tableaux qui témoignent d'un tempérament et de talents aussi individuels, aussi tranchés, et, sous bien des rapports, aussi remarquables que quoi que ce soit qu'on puisse admirer ou signaler dans les plus grands ensembles artistiques de l'Exposition. La floraison seulement n'y est pas aussi abondante et plantureuse; simple affaire de lieues carrées.

BELGIQUE.



« Ici il y a des peintres, » pourrait-on inscrire sur la porte de l'exposition belge. Ces peintres ont été presque tous mêlés aux nôtres; presque tous leurs tableaux ont paru à nos Salons. Nulle part en Europe, proportionnellement à la population, il n'y a autant et de si bons peintres que chez ce peuple. C'est celui qui a le plus sûr, le plus gras maniement de la peinture. Il en joue à pleines mains, et c'est à croire cette fois que tout Belge naît peintre, a le sens inné des belles tonalités et remue la pâte avec une pleine certitude.

La base des colorations en Belgique est un gris noir transpercé de reflets, avec lequel on appuie sur les ombres, on rend le relief d'une manière solide et énergique. En général, on y étend largement le ton, qu'on fait intense et riche, en le contenant avec une sobriété qu'on peut appeler *cossue*.

L'étalement aisé et plantureux de la couleur *manégée* dans une contexture délicate et vigoureuse à la fois est le caractère de cette peinture, où le clair léger se dégage de l'enveloppe laineuse, étoffée, moelleuse des gris foncés.

L'histoire de cette peinture est notre histoire : c'est le tressaillement historique de 1830 porté à nos frontières; c'est le passage de Courbet laissant de longues traces dans les ateliers de Belgique; c'est on ne sait quelle prospérité et quelle santé dans la petite nation qui se sont reproduites dans son art. Mais une grande partie des toiles qu'exposent les Belges, nous les avons vues ou nous en avons vu de pareilles, et l'on en a parlé sans cesse dans la *Gazette*. On n'a plus rien à dire de M. Wauters, sinon qu'on reconnaît encore une fois son beau talent large, expressif en dessin, tranquille et ferme en tonalités. La paix, le bon et bel accord des couleurs est en effet le trait magistral de la peinture de son pays. On

n'a plus rien à dire de M. Alfred Stevens, sinon ce qui n'en a pas été dit : c'est que la marque de son talent est maintenant dans la science et l'amour des reflets, qu'il pousse jusqu'à l'extrême. Et je noterai, à ce propos, une curieuse ressemblance de facture entre la *Galerie de peinture* de M. Alma



FIGURES DU TABLEAU DE M. WAUTERS : « LA FOLIE DE HUGO VAN DER GOES. »

(Croquis de l'artiste.)

Tadema, à l'exposition anglaise, et quelques-unes des toiles de M. Stevens. Chez M. Alma Tadema, l'analogie paraît peut-être encore plus visible. Il y a eu là dans l'éducation un même point de départ. Il reste pourtant un petit compte à régler avec M. Stevens. En homme de beaucoup d'esprit, il s'est aperçu qu'il y avait profit à « mettre l'art à la portée des bourgeois », et que cette portée ne s'élevait pas au-dessus des

sujets et des titres de romances. Depuis longtemps les peintres font, par exemple, une statue de nègre qui rit aux éclats, tandis qu'une femme de chambre la contemple, ou bien un buste de faune qui se meurt de rire pendant qu'une marquise l'examine. Il fallait rendre de la fraîcheur à une vingtième édition de cette chansonnette comique; un masque japonais a suffi à M. Stevens pour raviver la ritournelle ressassée. Mais quelle connaissance de Paris il avait pour s'être senti sûr d'avance que les Parisiens ne souriraient pas de titres comme : *Le Sphinx parisien, Une Horrible*



LE GÉOGRAPHE, PAR M. DE BRACKELAER.

(Croquis de l'artiste.)

Certitude, Un Chant passionné, Désespérée, Le Besoin de rêver, etc. Si l'on ne faisait honneur à l'esprit moqueur de M. Stevens du choix d'un tel bouquet, si l'on devait, au contraire, l'attribuer à sa sincérité, nous serions tous bien désillusionnés. M. Willems aime le même genre de titres; il faut donc qu'il ait aussi beaucoup d'esprit, car toute autre explication serait cruelle. Ceci n'était qu'une parenthèse; je reviens à la peinture.

Les animaux de M. Joseph Stevens ont été maintes fois célébrés, et

les voilà qui reparaissent tous à l'Exposition, dans leurs allures amusantes, traités avec esprit et vigueur.

M. Henri de Brackelaer, fils d'un homme qui a pris part à la rénova-



LE VERGER, PAR Mlle MARIE COLLART.

(Croquis de l'artiste.)

tion de l'art belge, au moins par ses élèves, au nombre desquels était Leys, a envoyé au Champ de Mars de remarquables tableaux, très lumineux, tout allumés de fines notes rouges et de clartés pleines de vivacités, où se sent le souvenir de Pieter de Hooghe, mais où le sens particulier de la

nature a une belle part, et qui ne sont point sans rapport avec l'art anglais moderne. Une impression d'archaïsme, introduite à travers la nature moderne, plaît à ces artistes. On la retrouve dans les beaux paysages de M. Lamorinière, imprégnés d'un doux et noble sentiment, d'une haute et grave harmonie dans leur simplicité verte et grise. D'un peintre mort trop jeune, Boulenger, nous voyons des œuvres extrêmement remarquables aussi. Sa *Vue de Dinant,* entre autres, est une toile de maître, de grande ampleur, de tonalité magnifique.

Le charme des ombres onctueuses, des lumières rasantes que Mme Col-



L'ÉTALON, FRAGMENT DU TABLEAU DE M. VERWÉE.

(Croquis de l'artiste.)

lard étend sur ses prés d'un vert bleui, où montent des arbres à la délicate écorce violette; l'amalgame de ses modulations variées, pressées; ses détails fins, précis, mais rapides, qui font penser à de vieilles gravures, nous sont bien connus.

Les beaux animaux de M. Verwée, aux formes robustes, et ses herbages tranquillement lumineux, peints d'une brosse hardie, aisée, qui va saisir tous les tons dans leur richesse ou leur fraîcheur, les discipline et les assouplit en accords si justes, nous sont bien connus aussi.

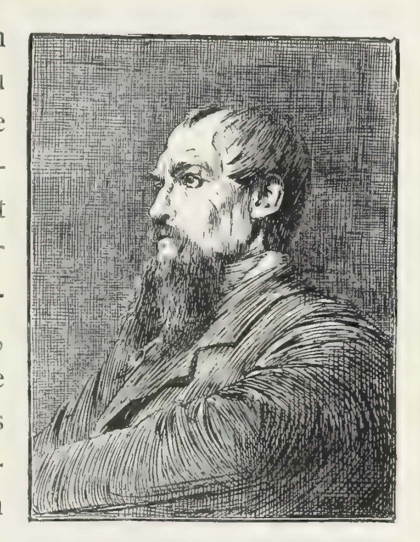
En revanche, nous apprenons cette fois à connaître MM. Ter Linden et Verhaeren, deux artistes qui savent toute la vigueur et tout le charme qu'on peut mettre dans les tonalités en les assouplissant et en les ramenant

à un accord neutre, plein d'unité et de sonorité profonde. M. Ter Linden a aussi des clartés d'une grande finesse. Courbet avait passé chez tous deux.

Nous avions apprécié les délicates variations de M. Artant; MM. Bouvier et Baron en font d'analogues, différentes dans le thème choisi et dans la facture, mais indiquant des nerfs que met en vibration la moindre finesse des nuances dans la coloration. Nous remarquerons aussi le sentiment si fin du bleu dans la *Baie de Naples,* de M. Smits. Nous serons séduits par une petite chose de M. Hannon, un coin de rue tout attendri de légers reflets; les maisons de M. Moer, qui se montre rarement en France, et qui a le sentiment de la lumière; et, puis, tout ce que nous sommes habitués à voir est là : les arbres énergiques de M. Coosemans; les vaporeux, larges et moelleux paysages de M. de Knyff, de M. Clays, de M. Tscharner et ceux de M. Mols; les remarquables portraits de M. de Winne, si fermes dans une gamme si délicate; M. Van den Bosch et son chat, comme Wittington; les enfants de M. Verhas, les tableaux de MM. Willems, Verlat, Cluysenaar, de Vriendt, etc. Ajoutons-y les enfants de M. Agneessens, les petits personnages de M. de Groux et de M. Verhaert, les peintures de M. Dubois, qui, lui aussi, a gardé une brosse de Courbet, puis MM. Madou, Portaels, jadis les chefs du mouvement, alors qu'il était encore timide, et cette énumération trop courte prouvera combien j'avais raison de dire, en commençant, que la Belgique est par excellence le pays de la peinture, le pays où l'on a le sens de ses agissements sûrs, calmes, étoffés et puissants. Que l'on se figure ce sens répandu chez un peuple de trente ou quarante millions d'habitants : le résultat serait écrasant. Et je m'excuserai personnellement envers les artistes belges de *ramasser* leur art en si peu de lignes. L'espace qui m'est compté me contraint à cet abrégé, où l'on ne saurait se rendre compte de l'étonnant épanouissement que les vingt-cinq dernières années ont donné à l'art en Belgique. Cette exposition est la plus forte au point de vue de la manœuvre de la brosse et même du couteau, et de la traduction pittoresque des choses par les conventions du pinceau.

Là-dessus, nous passons la Manche, et nous arrivons enfin à cette Exposition anglaise qui, à son tour, est la plus intéressante par le caractère national, par l'esprit tranché et par l'aspect tout particulier de ses œuvres, bien que l'art insulaire anglais ait avec le continent des attaches que l'on peut voir aisément.

ANGLETERRE.


LE CAPITAINE BURTON, PAR M. LEIGHTON.

L'Exposition anglaise fit grand bruit en 1855, mais en 1867 elle n'en fit point du tout. En 1855, trente-quatre peintres de la Grande-Bretagne obtinrent des récompenses; en 1867, quatre seulement furent récompensés. En 1855, l'art anglais fut pour nous une révélation. La nature intime, spirituelle et semi-philosophique des sujets, indiquant la descendance de Hogarth et de Wilkie, la bizarrerie poétique de certaines compositions, la raideur des peintres d'histoire, la singularité acide des colorations, la fraîcheur, inaccoutumée à nos yeux, de certaines harmonies dissonantes, la hardiesse et l'importance des aquarelles, genre qui nous parut tout nouveau, enfin les préraphaélites avec leurs affectations de minutie naïve ou de simplicité barbare, tout nous apporta la surprise. En 1867 l'école anglaise, au contraire, était en pleine indécision. Les préraphaélites s'arrêtaient, et un autre rameau, encore renfermé dans le secret du bourgeon, se préparait à s'élancer du tronc. L'orientalisme et le japonisme commençaient à tourmenter l'art industriel, et le trouble de cette invasion se répercutait jusque dans les tableaux. L'art français préoccupait à son tour un certain nombre d'artistes. Une brume planait au-dessus de l'art anglais, cachant de prochaines transformations, celles que nous voyons aujourd'hui.

D'origine, cet art est flamand et hollandais, et par le tempérament du peuple et par les données intimes de la peinture. Ce rapport avec la Hollande est de parenté plus que d'imitation. Les mêmes maisons, le même ciel, les mêmes mœurs, la même vie maritime, une même tendance religieuse, se retrouvent en Angleterre et dans les Pays-Bas. Des artistes comme Reynolds, Lawrence, Gainsborough, Turner, Constable, Crôme, etc., se rattachent directement aux Hollandais, et pourtant sont Anglais. Turner, dans ses étrangetés; Constable, en voulant peindre des ciels, des écluses, des rivières, des cathédrales d'Angleterre; Wilkie, avec ses scènes

de fermiers et de villageois, sont restés imprégnés de peinture hollandaise. Néanmoins leurs essais de coloration hardis ou excentriques troublèrent le monde de l'art autour d'eux, et les générations suivantes se laissèrent duper à des tonalités crues, aigres, heurtées, qui donnèrent à penser en 1855 que, las de l'huile et entraînés par le goût des pickles, les Anglais voulaient dorénavant peindre au vinaigre. En art, en littérature, par génie national, les Anglais sont portés au détail, qu'ils sentent très fortement; ils se plurent donc à *détailler* la coloration, à en *débiter* une à une les oppositions. Il y avait cependant, à cette Exposition de 1855, une masse moyenne, que nous appellerions bourgeoise, et qui affadissait ces crudités de manière à les rendre acceptables aux palais les moins audacieux.

Le sentiment harmonique, calme, s'était perdu ou n'était pas né encore dans l'art anglais, où abondaient les anecdotes spirituelles, et où un agaçant pétillement de tons faisait grincer des dents.

Les confrontations plus fréquentes avec les Italiens et les Français eurent enfin leur contre-coup sur les Anglais. M. Ruskin, l'esthéticien, conçut en Italie d'assez singulières idées, mais des idées curieuses, et il parvint à en animer pendant quelque temps un certain nombre d'artistes, d'autant plus facilement qu'elles étaient dans l'esprit de la nation. Vers 1850 se forma donc l'école préraphaélite, dont le but semblait être de retrouver la naïveté et la grandeur de l'expression par une rigoureuse et dévote minutie dans les détails. MM. Millais, Rosetti, Holman Hunt, Martineau, qui est mort, Madox Brown, etc., en furent les initiateurs et les principaux soutiens, mais continuèrent à marcher dans le sentier des colorations tourmentées et multiples. M. Millais, par la puissance seule de ses intuitions artistiques, sut arriver peu à peu à l'enveloppe, au calme, à l'équilibre de la tonalité. Les seconds venus parmi le préraphaélitisme, MM. Burne Jones, Crane, Richmond, Spencer Stanhope, et en flanc M. Watts, qui est plutôt un postraphaélite, se sont rangés dans cette voie, où l'on aperçoit le désir d'employer l'art des Florentins à exprimer une poésie un peu bizarre, mais d'accent très net. Mason, mort en 1872, et Walker, mort en 1875, allaient à leur tour engendrer un nouveau mouvement. Mason fut éclairé, lui aussi, par la peinture des Florentins, et revint d'Italie avec des idées fécondes. La simplicité de facture, l'unité de coloration lui paraissaient, comme aux anciens maîtres, le plus puissant moyen d'exprimer un sentiment. Walker puisa une semblable inspiration dans les tableaux de Millet.

Les peintures de Leys et de M. Jules Breton, l'un par le sentiment

recueilli et grave qu'il avait trouvé dans l'archaïsme, l'autre par son élégance poétique exagérée, qui réveille l'impression d'un *nocturne* musical, émurent les jeunes gens. M. Millais, de son côté, exprimait de la façon la plus haute des idées analogues avec ses paysages, entre autres le *Froid Octobre,* avec sa *Veille de la Saint-Agnès,* avec sa *Femme du joueur* et d'autres tableaux.

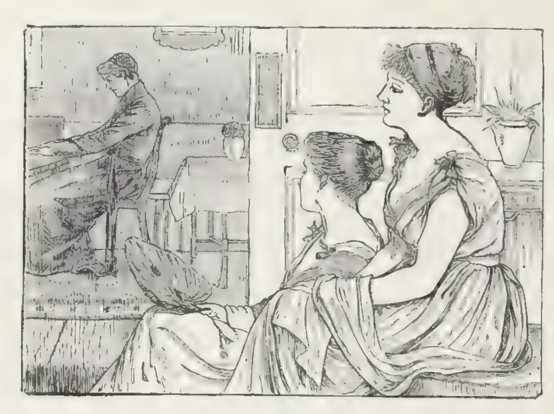
Mais l'enveloppe blonde et mélancolique, le sentiment tranquille, délicat et, sous cette tranquillité, plein d'une sorte de mystique et souffrante exaltation, que montrèrent Mason et Walker, ne furent pas compris. Une lutte s'engagea entre eux et quelques-uns de leurs partisans contre le reste de la peinture. MM. Birket Foster et North, aquarellistes de beaucoup de talent, soutinrent vivement Walker et Mason, et eurent plus d'une fois à relever leur esprit découragé.

Les choses se faisaient très complexes dans l'art anglais. L'illustration y devint bientôt, plus que jamais, une source de talents originaux. Walker débuta en illustrant des *magazines,* et le célèbre écrivain Thackeray, qui se plaisait à faire lui-même les dessins destinés à orner ses romans, ne tarda pas à trouver que Walker s'y prenait mieux que lui-même. Ce furent d'autres jeunes artistes, dessinateurs pour les journaux et les livres, Pinwell et Houghton, qui se rallièrent les premiers autour de Walker et prirent avec lui la tête du mouvement. Mason était plus âgé et marchait parallèlement, plus fort peintre et artiste moins naïf que Walker. Les écoles de Kensington, fondées par le gouvernement, engageaient à cette époque la lutte contre les écoles de l'Académie, et, fait singulier, c'était dans l'établissement officiel que se nourrissait l'art indépendant et novateur, tandis que l'institution libre de l'Académie endormait ses élèves dans les traditions froides. Il serait injuste pourtant de considérer l'Académie à ce seul point de vue, car M. Leighton et M. Poynter, en cherchant à y créer le sens de la peinture classique, l'étude de la forme antique, étaient, eux aussi, des novateurs fort décidés ; ils se reliaient, par leurs désirs de rigueur et de sévérité dans le dessin, aux nouveaux préraphaélites ; et le jeune monde de Walker et de Mason voulait, de son côté, poser dans les décors modernes des personnages de dessin antique. Par là-dessus agissait le journal le *Graphic,* curieuse école de vivantes études sur la vérité, où venaient travailler les élèves de Kensington, comme MM. Herkomer et Gregory, et où se distinguait M. Small. Les fondateurs de la jeune école anglaise, Mason, Walker, Pinwell et Houghton, par un sort fatal, sont morts tous les quatre.

Les trois derniers ont fini jeunes, peut-être à la peine, peut-être à cause d'un tempérament nerveux et frêle, que la lutte, le travail, la sensibilité excessive, ruinèrent rapidement.

Aujourd'hui le mouvement qu'ils ont imprimé entraîne un grand nombre d'artistes de talent : MM. Herkomer, Gregory, Boughton, qui s'était préparé en France, puis chez M. Édouard Frère, qu'on estime beaucoup en Angleterre, Small, Morris, Robert Macbeth, Green, Morgan, Bayes, Aumonier, etc.

D'autres courants encore circulent dans l'art anglais. Comme je l'ai dit, M. Leighton a voulu y réinstaller un art sévère, voué à l'étude de l'antique. Ses élèves, M. Poynter et M. Prinsep, le suivent avec beaucoup de résolution. Néanmoins ils semblent secs à côté des précédents, malgré le sérieux de leur talent. Il y a du caractère dans les *Blanchisseuses* de M. Prinsep, et de l'invention dans la manière dont il déroule leur théorie sur cette pente de terrain qu'il a coupée avec brusquerie et originalité. La *Catapulte* de M. Poynter est d'une conception remarquable, d'un travail très sérieux. La *Leçon de musique* de M. Leighton est très aimable, et son *Élie au désert* a de l'allure. Mais le charme, la vie et la vivacité manquent à ces artistes. M. Leighton devrait porter toutes ses forces sur la sculpture, où il se ferait une renommée, et sur le portrait, qui demande des maniements presque plastiques ; de lui-même le portrait fournit à l'artiste la *vie,* que celui-ci n'évoque pas toujours aisément quand il faut la faire naître dans des sujets qui ne touchent que la science et les souvenirs littéraires. M. Armstrong se rapproche de ce groupe, mais il garde un charme de douce simplicité à travers la sévérité, et son tableau intitulé *Musique* a une remarquable impression de calme et de grave rêverie.



MUSIQUE, PAR M. ARMSTRONG.
(Croquis de l'artiste.)

Autour de M. Calderon, qui ne comprend pas bien la couleur, quoiqu'il la cherche de tous côtés, mais qui a parfois d'heureuses rencontres, comme le prouvent les figures spirituelles de sa *Dernière Touche,* marche un groupe que ses dehors froids, sinon ses visées, rattachent au précédent ; on l'appelle l'école de Saint-John's Wood, d'après le quartier

de Londres où l'on se réunit au début. M. Storey, beau-frère de M. Calderon, MM. Yeames, Marks, Hodgson, Watson, en sont les coryphées.

On ne saurait oublier de signaler la vigoureuse école écossaise, l'école des marines et des pêcheurs, dont M. Hook a été le porte-fanion, où se distinguent MM. Hemy, qui fut élève de Leys, Colin Hunter, Mac Callum, Mac Whirter, et à laquelle peut être rattaché M. John Brett, le paysagiste de Cornouailles. J'aime les fermes accents de cette école, ses belles eaux brillantes, ses terrains couverts d'herbes sombres, ses rudes pêcheurs qui travaillent, ses maisons de bois, ses barques, ses ciels. Son pinceau n'a pas de tendresse, son âme n'est pas hantée par la rêverie, mais ses adeptes s'appuient fortement sur la terre, ils prennent corps à corps, sainement, virilement, la réalité. Parmi les artistes que je viens de nommer, M. Mac Whirter a un sentiment très pénétrant. Son *Village de pêcheurs* éveille une sensation forte et intime.

Les riches provinces manufacturières et commerciales de l'Ouest ont toujours soutenu une école de peinture ou plutôt un groupe d'artistes. Il y a trente ans, c'était l'école de Bristol, dont faisait partie Danby, l'auteur du *Coup de canon* de 1855. Aujourd'hui c'est l'école de Manchester; elle est éprise de Corot, et elle recherche les œuvres de M. Fantin-Latour. Celles-ci y produiront quelque jour un certain ébranlement. Cette école n'est pas représentée à l'Exposition.

Les tentatives de M. Whistler, les œuvres de M. Legros ont laissé aussi leur impression chez quelques artistes. Quant à l'Académie, son rôle réside dans une hésitation et une incertitude que marque fort bien le système d'enseignement adopté dans ses ateliers. Chaque mois, un nouvel artiste est chargé de corriger et d'inspirer les élèves; de sorte qu'au bout de trente jours M. Pettie succède à M. Alma Tadema, puis à M. Pettie succède M. Marks, et ainsi de suite, au grand dam du *scholar,* qu'on embrouille et qu'on désespère par ces diversités. Çà et là, de certains artistes ne se relient plus aux principaux groupes et participent surtout de la tradition générale et moyenne représentée par les héros de l'Exposition de 1855. Ceux-ci, ceux du moins qui ont survécu, forment à présent, à peu d'exceptions près, un ensemble bonhomme, *bourgeois* et éteint. Ils sont vieux, et leur peinture a vieilli. MM. Frith, Grant, Elmore, Armitage, qui travailla avec Paul Delaroche, Goodal, Cope, Ward, Mac Nee, Paton, Redgrave, voilà les principaux conducteurs de cet autre chœur, où domine le talent de feu Landseer, qui éclate si bien dans la merveilleuse scène du *Singe malade*. Tous les artistes de cet ancien groupe

ne sont pas annihilés; le portrait de Mme Wiseman, par M. Mac Nee, est d'un joli sentiment, léger, vivant, rappelant quelques figures de 1835, comme on en voyait dans les lithographies de Gigoux ou de Devéria. Chez M. Grant il y a encore quelque chose, une netteté sobre, de la justesse, de l'observation, et chez M. Redgrave il y a une vive expression de l'été, de sa chaleur, de sa lumière, de son plantureux aspect, et aussi l'intime expression de la terre civilisée, de la terre qui entoure le cottage.

Mais, en 1878, à travers toutes les différences d'écoles, de tendances, comme en 1867, à travers les indécisions, comme en 1855, à travers les acidités, comme en 1820, avec Constable et Turner, comme à la fin du XVIIIe siècle, l'œil anglais est resté le même.

Une tonalité jaune et rousse, légèrement aigre, qu'avive du rouge, que du gris atténue, et qu'irisent des nuances vineuses et violacées : tel est le thème principal des colorations anglaises. On le retrouvera chez Reynolds, chez les Crôme, partout. Ce thème est venu de la peinture hollandaise; il est aussi dans le goût national et dans le pays même. Les constructions en briques, les boiseries protestantes, les grandes nuées brumeuses et fumeuses transpercées de soleil, les prairies, les eaux limoneuses, le donnent tout préparé. Nous pouvons le poursuivre de tableau en tableau, malgré les factures et les sentiments les plus divers : dans l'*Automne doré* de M. Cole, dans la *Neige au printemps* de M. Boughton, dans le *Chant du soir* de Mason ou la *Vieille Grille* de Walker, dans le *Garde royal* et les *Montagnes d'Écosse* de M. Millais, dans les portraits de M. Orchardson et ceux de M. Ouless. Il nous apparaîtra dans les paysages écossais ou gallois, dans la *Dernière Touche* de M. Calderon, dans les figures de M. Watts, chez M. Herkomer et chez M. Gregory. M. Pettie, M. Holl, M. Goodall, M. Hodgson, feu Landseer, nous le montreront, et M. Alma Tadema lui-même n'y échappera point. Il s'épanouira aussi avec les aquarelles de M. Aumonier, de M. North, de M. Small, de M. Green, de Pinwel, de Houghton et de tant d'autres.



NEIGE AU PRINTEMPS, PAR M. BOUGHTON.
(Croquis de l'artiste.)



J. Sant pinx. E. Champollion sc.

LA PREMIÈRE POSTE

Exposition Universelle

Gazette des Beaux-Arts

Si nous entrons dans la maison décorée par MM. Collinson et Lock, nous le retrouverons en voyant que le parloir y est rouge vineux, avec des rideaux à fleurs rousses empruntées à la Turquie, et avec une tenture jaune persano-japonaise. Ailleurs le mobilier composé par M. Whistler sera jaune et roux; les meubles de la jolie chambre exposée par Mlles Garrett seront recouverts en étoffe jaunâtre.

A ces tonalités se joignent parfois des nuances neutres prises aux Florentins, mais plus encore aux Japonais. MM. Richmond, Watts, Burne-Jones se servent d'un olive bronzé et d'un violacé grisâtre qui viennent des bords de l'Arno, de Lombardie ou de Kioto. Le tableau égyptien de M. Alma Tadema renouvelle les tons des papiers-cuirs de Nagasaki ou de Yeddo.

Comme une grande délicatesse et une grande subtilité guident bien des peintres anglais, c'est avec une certaine subtilité aussi qu'il faut rechercher l'origine de ce thème jaune et roux. Assurément une impression du soir, une impression de fin du jour et de fin de saison, l'amour du crépuscule et de l'automne, du ciel pâli et doré, des feuilles mortes, des herbes brûlées par le soleil, est gravé dans l'âme anglaise. Les heures qui terminent le travail commencent le repos et ramènent les gens vers leur intérieur, la saison qui, rallumant le foyer, en rend les jouissances si vives, sont les plus douces pour ce peuple plein de tendresse sous sa rude énergie. Le repos jusqu'à l'accablement, et sa volupté poussée jusqu'à l'aigu de la souffrance, voilà même ce que parfois exprime l'art anglais.

Combien voyons-nous, à cette exposition, de tableaux où les gens reviennent le soir après le travail ! C'est avec une avide aspiration que les Anglais en appellent à la campagne, et à celle qui est proche des habitations, avant tout. Les parcs, les jardins publics plaisent à ces peintres. Ce pays de l'industrie ne nous envoie pas un seul tableau où soit peint le travail industriel, et si le chemin de fer apparaît dans la peinture, ce n'est que pour servir de cadre au voyageur. Mistress Gaskell, dons son roman *Nord et Sud,* a bien exprimé ce désir ardent d'échapper à la fumée et à la boue des cités industrieuses pour aller respirer l'air et voir le soleil se coucher dans les districts agricoles parfumés de l'odeur des herbes et des feuillages.

Sous ce climat pluvieux, la pluie cependant a son attrait et ses charmes pittoresques. Les peintres d'Angleterre aiment à fêter l'apparition de l'arc-en-ciel, et les idées protestantes, sans doute, ont leur part à cet intérêt qu'inspire le signe d'alliance chanté par la Bible.

Autrement le protestantisme n'apporte guère d'œuvres directes. Nous ne le retrouverions que dans les *Invalides* de M. Herkomer et dans un tableau de M. Holl. Ces invalides de Chelsea, avec leur beau parc, occupent beaucoup la peinture; on les représente souvent. La mer, le peuple, les pauvres, sont réunis là sous une seule espèce, celle du pauvre heureux, soigné, choyé, car le pauvre, en pleine misère, est écarté des voies où passe le peintre. Il a fallu un imitateur de Gustave Doré, M. Fieldes, pour songer aux guenilles. Les filles des champs, les blanchisseuses, les laboureurs, le peintre anglais les préfère et les fait agréables, presque élégants. Cette campagne, avec ses jolis chemins sablés, ses haies, ses gazons, entraîne un peuple riant. Le bateau apparaît souvent; la mer est territoire anglais. Le cheval est plus rare; il semble qu'il y a tendance à s'écarter des sports. Le livre de Wilkie Collins, *Mari et Femme,* où les sports étaient attaqués si fortement, correspondait sans doute aux idées du monde artiste, plus nerveux qu'athlétique. Et puis, le marin est plus poétique que l'homme d'écurie, et la mer est un plus noble champ de courses que la piste d'Ascot. La musique est entrée dans la vie anglaise, et j'aperçois plus de musique à l'Exposition de la Grande-Bretagne qu'à celle de l'Allemagne, où j'en aurais attendu davantage.

Les jeunes filles, les femmes et les enfants remplissent les toiles de l'Angleterre, surtout les jeunes filles, dans leur fraîche et pure magie. Mais parmi ce monde je vois briller les grandes dents qui soulèvent la lèvre, et j'entends craquer la grande mâchoire qui mange sans relâche : trait caractéristique chez les ladies aussi bien que chez les mistresses.

Et puis, ce qui semble sourdre à travers les sensations tendres, souriantes, ou se révéler sous l'éclat et le brillant d'un monde heureux, c'est comme dans l'aquarelle de Pinwell, intitulée *le Parc de Saint-James,* et dans *le Départ* de M. Holl, l'accablement de ceux que broie le laminoir de cette vie d'activité, de concurrence. On sent la stupeur, l'effroi secret des âmes étreintes dans l'engrenage; on surprend le son étouffé du sanglot intérieur de ceux qui succombent à la peine et qui ne peuvent plus lutter, tandis que les autres s'en reviennent en chantant le long des haies en fleur, que les guinées tintent, que la locomotive jette ses hurlements.

Si nous quittons ce monde moderne, le champ se rétrécit soudain. La peinture monumentale n'a point d'espace à demander aux murailles protestantes, et les murs des édifices laïques ne se prêtent pas volontiers à ses décors. Il en résulte que la peinture d'histoire et le nu sont relativement rares. Les sujets de l'histoire du pays se résolvent en tableaux

d'appartements. L'archaïsme de l'antiquité ou de la fin du moyen âge a néanmoins des adeptes, les uns poursuivant un réalisme de restitution qui rajeunit les sujets ou en trouve d'inattendus, les autres doués d'une vision particulière qui renouvelle les formes et les aspects. Quelques artistes se consacrent à l'Orient, quelques-uns aussi aux sujets français de l'époque révolutionnaire ou napoléonienne.

Comme on l'a toujours dit, l'art anglais est bien anglais. Dans la peinture allemande, il n'y a que fort peu de physionomies allemandes. J'entends par là des figures aussi particulières que peuvent l'être celle de M. Menzel, ou celle du prince de Bismarck, ou celles des disciples du Christ, peints par Gebhard. Mais, dans la peinture anglaise, le type national fortement accusé se voit de tous les côtés.

Voilà pourquoi *la Première Poste* de M. Sant, peintre ordinaire de la reine, est si intéressante, en dehors de son exécution, où l'on pourrait retrouver une tendance à s'inspirer des étoffes blanches de M. Millais. La bouche en bec-de-lièvre, qui laisse voir les dents et qui donne un caractère sauvage aux figures féminines les plus civilisées, est là, cruelle et terrible. Dans le portrait de lady Cavendish par M. Richmond, on la retrouve, et, sous cette peinture à la fois légère, délicate et rigoureuse, on croirait voir une reine de la Polynésie qui a pris l'habitude de percer ses lèvres d'un coquillage.

Singulièrement dur et sinistre est le type à l'œil froid, aux grandes bouches serrées, des jeunes filles qui jouent le *Whist à trois* de M. Millais, avec leurs grandes toilettes à flots et à replis bouillonnants. Ils ne sont pas doux ni tendres les animaux que la nature a pourvus de fortes mâchoires, et toute la volonté, l'impassible détermination et le *sans quartier* de la race sont écrits chez ces femmes. Je me hâte de dire que la civilisation a tourné en simple énergie dans la vie et en grand appétit de sandwiches et de roastbeefs les instincts primitifs si fortement taillés sur ces têtes.

Le type maigre aux grands yeux caves que M. Burne-Jones et M. Richmond ont donné à la Viviane du moyen âge et à l'Ariadne antique est encore un type anglais, le type des âmes poétiques par excellence, mais toujours avec la mâchoire accusée et amie des viandes saignantes, et toujours avec un arrière-sentiment dur et farouche, sensible, quoique lointain.

M. Watts, du côté des hommes, a rendu ces mêmes caractères avec une vigueur, une ampleur à établir les masses tout à fait remarquables. Qu'on voie son duc de Cleveland, et l'on ne sentira pas précisément la douceur et la bonté dans ce visage.

Le *Portrait du capitaine Burton,* si énergiquement peint par M. Leighton, est très effrayant. Je me rappelle que ce célèbre voyageur terrifia plusieurs membres de notre Société de géographie, qui fêtèrent son passage à Paris en l'invitant à dîner. Il ne parlait que de sabres de son invention avec lesquels il découpait un homme, comme une volaille, en aiguillettes. Nos géographes, bons bourgeois fort doux, ainsi que vous et moi, sentirent leurs cheveux se dresser sur la tête en l'écoutant. Il est certain que l'état normal de cette figure, à en juger par la peinture de M. Leighton, est une expression de fureur.

Mais, si j'ai insisté sur un certain trait presque cruel ou farouche de la physionomie anglaise, c'est qu'elle a un correctif dans la beauté et l'élévation du front, la noblesse du nez et la fermeté pénétrante du regard. Cette race puissante, qui du fond de son île a soumis et rempli une partie de la terre, a le double privilège de la violence des penchants et de la supériorité intellectuelle, qui les discipline et les emploie à de grandes et bonnes choses.

Justement M. Millais célèbre d'une façon émouvante une de ces grandes choses modernes qui font tressaillir l'Angleterre jusqu'au fond du cœur.

« Le passage du pôle existe, et c'est l'Angleterre qui le trouvera, qui doit le trouver. » Telles sont les paroles, ou à peu près, que prononce le capitaine Trelawney, l'ancien ami et compagnon de Byron en Italie et en Grèce. Et sur sa main crispée, qui voudrait déjà étreindre l'avenir, se pose calmante la main de la jeune femme assise à ses pieds et lisant le récit des tentatives faites pour la découverte du *Passage du Nord-Ouest*.

La chambre, ornée de pavillons, de cartes, d'atlas, est pleine de jour, et par la fenêtre ouverte on voit le ciel et la mer, clairs et attirants. Peut-être le capitaine a-t-il la figure trop contractée Mais comment exprimer d'autre façon l'impatient appel dont son cœur est gonflé ? La jeune femme est merveilleuse d'attitude vraie et de *britannisme.* Un grog très fort est à côté du marin : autre trait britannique.

Certes, ce tableau m'émeut beaucoup. Voilà bien le drame et l'idée modernes, concentrés, rendus avec toutes les ressources de la réalité la plus simple et partant la plus puissante.

Si je parcours ensuite l'œuvre exposée par le grand peintre, j'admirerai ce chef-d'œuvre de gracieuse et délicate coloration, de douce et intense expression, de grâce infinie, qui s'appelle *la Femme du joueur;* j'admire-

rai cet étonnant vieillard, le *Garde royal* rouge, magnifique d'éclat, de liberté, de hardiesse, de sonorité; je m'arrêterai devant le paysage du *Froid Octobre,* si personnel, si juste, si vrai, avec ses eaux d'acier, avec ses grandes herbes et ses arbres, que couche le vent aigu, et avec ce souffle d'air et cette lumière grise qui l'animent ou l'éclairent. Le portrait du duc de Westminster me paraîtra très harmonisé et me montrera le parent d'un des grands seigneurs de Reynolds; et le portrait de Mme Bischofsheim me semblera réalisé avec une mâle élégance, une rare fermeté et un sens profond de l'individualité. Les *Trois Sœurs,* si naïves, si librement peintes dans leur gamme diaprée, si enfantines, m'éblouiront par une rare splendeur de tonalités claires et de vie richement illuminée. M. Millais est un des *hommes* de la peinture du XIXe siècle; et je ne pense pas être obligé d'ajouter : Tant pis pour qui ne saurait s'en apercevoir !

La variété de son œuvre est splendide, depuis l'exactitude absolue et décisive jusqu'à la puissance des plus grands éclats et jusqu'à la magie du charme le plus rêveur et le plus pensif.

Le préraphaélitisme minutieux a disparu, ou à peu près, dans tout ceci; mais la main hardie et vigoureuse, l'œil pénétrant et sensible, l'esprit aux sentiments intenses qui étaient dans le préraphaélite de 1855 et de 1867, dans l'*Ordre d'élargissement* et dans la *Veille de la Saint-Agnès,* sont plus hardis et vigoureux, plus pénétrants et plus sensibles, et jouent parmi des sentiments plus intenses.



L'AMOUR ET LA MORT, PAR M. WATTS.
(Croquis de l'artiste.)

M. Millais a un élève nommé M. Ouless, et qui fait de beaux portraits, où l'on retrouve, néanmoins avec de la pesanteur et surtout avec de la dureté dans les ombres, les traces de la facture du maître. Le chimiste Pochin, ennuyé de poser, se décida à ne point interrompre ses expériences pendant que M. Ouless le peignait; de là nous est venu ce portrait si curieux et si *contemporain* où nous voyons le savant occupé à ses cornues. L'honorable recorder (juge) de la cité de Londres, M. Russel Gurney, nous apparaît de même dans ses fonctions et dans son costume.

La vie est rendue d'un ton éclatant et solide dans ces figures de M. Ouless fortement empâtées.

Bronzino, Jules Romain, Michel-Ange ont inspiré à M. Watts ces puissantes constructions de visages et de corps humains, parfois un peu lourdes, qui donnent un si fier aspect à son exposition. Il y a du sculpteur autant que du peintre dans ces formes remuées par masses et mouvementées. Son buste sculpté de *Clytie* est identique à sa peinture. Une carrure, une décision fort remarquables, ressortent dans toute sonœuvre. Le dessin n'y est pas pur et juste, mais il y est ample et fort. Ce n'est pas un coloriste non plus, mais c'est un artiste qui a le sens de l'imposant, du large et de l'accent, avec une tendance à l'enflure. Il brasse littéralement la chair, l'ombre, l'étoffe, l'idée, l'expression et le mouvement. Tous ses portraits ont de l'allure, mais presque tous ont d'énormes joues. Celui du violoniste Joachim s'enveloppe d'une apparence mystérieuse très belle, et celui du duc de Cleveland est le plus naturel, le plus original et le meilleur de tous. Mme Percy Windham ressemble à une sibylle, et le *Jugement de Pâris* rappelle par ses formes allongées la *Nymphe* de Benvenuto Cellini.

Dans *l'Amour et la Mort* de M. Watts, je note cette tendance contournée qui domine chez les nouveaux préraphaélites, MM. Burne-Jones, Richmond, Stanhope, sorte de manière sans vulgarité, et qui témoigne d'un effort sensible pour infuser un jeune esprit dans de vieilles données. L'Amour et la Mort se tordent, comme se tordent Viviane et Merlin, comme se tord Ariadne. C'est une recherche d'animation, mais la même recherche chez divers artistes. M. Crane, cependant, en s'attachant plus étroitement aux nobles formes de Botticelli, dans sa *Venus renascens,* oppose le *vertical* à ces inclinaisons et à ces ondulations. M. Burne-Jones prend les cadres d'Albert Dürer,formés de guirlandes, d'arceaux en ruine, de feuillages mystiques et précieux, d'idées latentes, et il y insère le type poétique de la femme anglaise, singulier, un peu effaré, anguleux, mince, dont M. Stanhope fait presque un jeune garçon, créant ce maniérisme qui du moins, avec sa délicatesse aiguë, sa coloration neutre et distinguée, son élégance agitée et son impression nette et un peu sèche, reste maître de soi-même dans le domaine pur de l'allégorie poétique et se forme un monde homogène d'êtres et de décors spéciaux. M. Sandys, par sa *Médée,* relie ceux-ci à l'école d'exécution très appuyée de M. Leighton. Ceux-ci s'agitent dans un monde irréel où ils veulent apporter une extrême précision ; Mason et Walker, au contraire, ont voulu chasser cette précision

du monde réel et y introduire une subtilité raffinée qui finit quelquefois par le défigurer.

Ils font, pour ainsi dire, évaporer le paysan et la paysanne sur la toile pour ne laisser à sa place qu'une ombre, une âme, toute frissonnante, dont les cordes fines, impalpables, vibrent en accords mourants, en pâmoisons nerveuses. Millet, j'entends celui de la fin, Leys, M. Breton,



« VENUS RENASCENS, » PAR M. CRANE

(Croquis de l'artiste.)

leurs inspirateurs, ont eu bien des affectations, et, à force de vouloir rendre les personnages simples plus graves, plus élégants ou plus inspirés et émus qu'ils ne sauraient jamais l'être, ils se sont plus d'une fois trompés, et beaucoup.

Le *Chant du soir* de Mason exhale une indéfinissable impression; c'est un tableau qui se *pâme,* le mot m'est encore une fois nécessaire. Voilà sans doute des religieuses, des martyres, des créatures enfin qu'emporte un élan passionné et languissant à la fois, des natures mystiques, délicates comme le cristal, d'exceptionnelles sensitives qu'une éducation, des habitudes spécialement spirituelles ont affinées jusqu'à l'excès maladif. Sous

la mélancolie des ombres qui suivent le soleil couchant, elles jettent toute leur âme, toute la svelte et fine beauté de leur tempérament aiguisé, nerveux, subtil, dans l'hymne qu'elles chantent... Mais non, ce sont des filles de ferme, médiocres musiciennes, qui ont, ce soir, le caprice de chanter des psaumes, et qui étonnent les jeunes cultivateurs, leurs amoureux de demain ou de la veille, lorsqu'ils les croisent en chemin. C'est la nature qui chantait l'hymne dans l'âme ultra-poétique de Mason et il mettait la source de poésie là où elle n'était pas : dans les personnages. Peintre vigoureux et intense dans ses *Maremmes,* simple jusqu'au négatif, quoique excellent de couleur, dans ses *Enfants à la pêche,* parfait de sentiment harmonieux dans son *Fer perdu,* Mason est un être surprenant, presque toujours outré, suraigu et portant sur les nerfs comme un harmonica ; mais il vous enveloppe d'une mélodie où, à travers ce vague, ce suraigu, passent des notes exquises. J'en appellerai néanmoins ici à M. Israëls, qui se rattache par le sentiment à ce monde anglais. Il a le dessin moins fin, moins distingué, le sens moins raffiné que Mason ; mais il est plus *vrai,* et la profondeur, la justesse de la plainte dans ce tableau que j'ai cité de lui : *Seule au monde,* me touchent plus droit, plus net que le *Chant du soir.*

Walker me semble préférable à Mason, et quelques-unes de ses aquarelles sont ravissantes, surtout celles où il laisse le personnage à lui-même et ne veut pas le rendre *exquis.* Son tableau *la Vieille Grille* est d'une harmonie délicieuse. C'est le soir, et la paix de la campagne, au moment où le jour va tomber, est adorable dans ce paysage blond, doux, où les nuances se fondent, veloutées, un peu fluides. Une dame et sa servante sortent par la grille, qu'elles referment ; des enfants jouent sur les marches qui mènent à cette grille, et deux ouvriers passent dans le chemin. Voilà tout, pas d'autre sujet que la paix de la vie, la rencontre des passants, la diversité de l'âge et du rang social, un spectacle qu'on voit chaque jour et que l'artiste chante avec une douceur et une simplicité complètes. Complètes ? Point tout à fait : les ouvriers sont élégants, ils se cambrent comme des Apollons, ils sont même *angéliques.* Et puis, dans ce charme de douceur, dans cette délicatesse de tonalité, il y a de l'homme qui s'évanouit et dont la syncope passe dans sa peinture.

C'est comme un symbole, cette vieille grille ! C'est Walker et Mason qui l'ont ouverte pour donner accès à l'art anglais sur ce domaine nouveau, tout de sentiment musical et presque extatique, où l'on reste abîmé dans les plus mystiques délices de la sensitivité, à la vue d'un troupeau d'oies chassé par une petite fille, devant un laboureur qui

ramène l'attelage de sa charrue, ou devant un enfant qui laisse tomber des cailloux au fond d'un seau d'eau. M. Whistler avait imaginé jadis des symphonies en blanc et en bleu. Ceux-ci ont pris la chose au sérieux. Mais il y aura toujours un combat autour de ces deux hommes si curieux. Les gens que l'*esprit* touche plus que la *matérialité* de l'art, plus que les recherches mécaniques de l'exécution ou du coloris, aimeront toujours beaucoup ces deux peintres, et leur sauront gré d'avoir créé cette exécution qui effleure et fait évanouir les choses, qui donne au tableau l'aspect du pastel ou de l'aquarelle, et lui enlève les pesées épaisses de l'huile chargée de couleur. Les autres leur reprocheront de sacrifier la peinture et ses qualités propres à une sorte de rêverie ou de souffle teinté. Encore faut-il rappeler la grande vigueur et la sonorité de Mason lorsqu'il veut aller à toutes voiles.



LA VIEILLE GRILLE, PAR M. WALKER.

(Croquis de l'artiste.)

Leurs successeurs se tiennent plus près de l'accent et du sens simples des choses; M. Boughton est un des plus fins, des plus gracieux et des plus *sensibles* entre eux, M. Morris en est un des plus vifs et des plus francs. Je n'ai malheureusement pas le temps de m'arrêter à leurs œuvres, qui sont fort intéressantes, ni à l'énergique *Naufrage* de M. Small, ni aux paisibles *Voisins* de M. Green, ni au riant *Retour des champs* de M. Morgan, non plus qu'aux tableaux de large sentiment et de tons fermes et beaux qu'a exposés M. Robert Macbeth, mais où le dessin vise aussi à trop d'élégance. Tous semblent vouloir observer et tirer de l'observation tout le suc qu'elle peut donner, sans chercher à surélever la note. Ils ont la tendance plus juste que ceux qui ont ouvert la vieille grille. Ils paraissent se mieux porter et conservent l'équilibre; ils savent, les autres ayant subi le risque de l'expérience, mieux sauvegarder la peinture des envahissements de la musique et de la poésie; ils vivent plus activement, à toute heure, et non à celles du soir seulement, et, néanmoins, les impressions qu'ils rendent continuent à être délicates et distinguées. Il faut réunir à ce groupe M. Briton-Rivière, qui par sa toile intitulée *Charité,* s'y rallie au moins pour un moment.

A côté d'eux travaillent des paysagistes, chercheurs et fort curieux, tels que M. Henri Moore, dont la mer grise et la mer bleue attestent l'œil fin, l'esprit attentif, le tempérament pictural; James Macbeth, avec ses colorations fortes, sombres, à l'opposition un peu dure, mais qui résument si bien les grands aspects de la nature; Inchbold, associant d'une main si légère le vert clair des herbes sur les falaises au bleu clair de la mer, dans un ensemble plein de finesse lumineuse; Smart et son *Champ de blé;* Knight et son *Effet de neige*.

La jeune école n'admet pas dans ses rangs M. Vicat-Cole. Ici il a copié directement Constable, et là il se noie dans une tonalité jaune bien fade. Mais son *Automne doré* est un heureux et noble paysage, où sourit un reflet des soleils de Claude Lorrain.



LES VOISINS, PAR M. GREEN.
(Croquis de l'artiste.)

L'œil et l'esprit anglais ont beau chercher des voies pour se différencier, ils sont gouvernés par une loi commune. J'associerai donc M. Leslie avec les précédents. Sa peinture large, douce et pâlie, trouve l'harmonie dans une décoloration délicate. Il est le peintre des jeunes filles, avec cette grâce un peu voulue, mais si aimable, si distinguée, que les artistes de l'Angleterre ont conservée depuis la fin du XVIII[e] siècle. Il est vraiment charmant celui de ses tableaux où, dans un parc, les jeunes filles s'amusent à laisser aller des fleurs au cours d'un ruisseau, en y attachant la pensée de leur destinée.

Parmi tous ceux-là, c'est M. Herkomer que le plus grand succès ait accompagné. Sa *Dernière assemblée à Chelsea* est en effet un beau tableau. Toutes ces têtes de vieux marins ont une haute expression, quoiqu'ils soient un peu trop *lords* en général. Un sentiment grave, noble, profond et juste circule dans cette réunion de vieillards, et, après tout, cette noblesse qu'ils ont, elle leur vient de l'âge qui accentue l'homme et le marque au sceau du détachement et du désintéressement des choses. M. Herkomer est né en Bavière, mais c'est un pur Anglais. On remarquera dans sa toile et plus encore dans ses beaux dessins du *Graphic* l'influence de M. Legros.

A l'une des assemblées de Chelsea, qui sont simplement la réunion des invalides pour la prière, un de ces vieillards mourut assis à son banc. C'est celui qu'on voit en avant, au centre du tableau, et qu'un de ses camarades, le croyant endormi, secoue légèrement pour le réveiller. M. Herkomer s'est placé, lisant les psaumes, sur le banc appuyé au mur; à sa droite est son beau-père et à droite de celui-ci est Mme Herkomer. Malgré le beau caractère de l'œuvre, le tableau de M. Herkomer n'est pas d'une peinture miraculeuse, les fonds restent médiocres, les tons sont secs et sourds, l'exécution manque d'agrément; le *peintre* n'y ressort pas visiblement. Mais ces critiques importent peu; voilà un des beaux tableaux que notre monde ait inspirés; voilà comment, en restant simple, on peut faire résonner une note profonde et trouver de la grandeur là où il y en a, c'est-



L'APPEL AU TRAVAIL, PAR M. ROBERT MACBETH.

(Croquis de l'artiste.)

à-dire chez de vieux guerriers qui prient sur la fin de leurs jours, après avoir accompli de durs travaux, de pénibles devoirs, et risqué maintes fois cette vie dont le dernier souffle les quitte doucement au banc de la prière. On pense à une page du *Génie du christianisme* de Chateaubriand, traduite par un protestant : c'est la seconde fois que je prends le protestantisme en flagrant délit de haute impression, de sentiment puissant et pénétrant. Un autre artiste, M. Gregory, sera, je crois, fort remarqué dans son pays. Les anciennes tentatives de M. Whistler, je les retrouve dans l'*Aurore* de M. Gregory. Il y a une grande habileté en celui-ci, et peut-être le sentiment simple et juste sombrera-t-il au milieu de cette habileté; mais, comme d'un autre côté, l'artiste a, dans son aquarelle de *Sir Galahad*, montré la délicatesse mystique inaugurée par l'école Walker et Mason, et dans son portrait d'homme mis beaucoup de force et de largeur, et que l'*Aurore* est d'un caractère très personnel, indique un sens de la lumière tout à fait

neuf et hardi, un esprit des personnages très vif, un accord de la netteté ferme avec la délicatesse des transitions et des impressions, je maintiens que M. Gregory sera important dans le jeune art anglais.

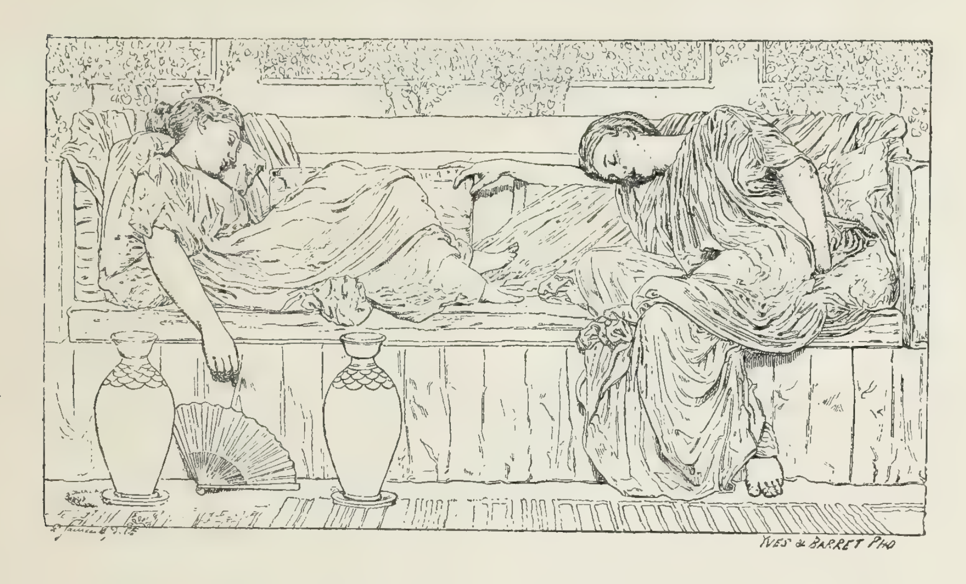
Auprès du groupe que conduisent MM. Leighton et Poynter, il faudrait mettre, mais pour faire contraste, M. Albert Moore et M. Alma Tadema, pour qui l'antiquité est devenue une famille. M. Moore semble avoir voulu donner une nouvelle vie aux Tanagras. Il les jette et les pelotonne sur des lits de repos, d'un dessin aigu et très gracieux, et les enveloppe de fines draperies teintées de gris et de bleu, les roulant et les manœuvrant entre ses doigts avec une légèreté exquise, comme de petites choses fragiles et précieuses que, seul, il a le secret de manier.

M. Alma Tadema est célèbre, et il mérite de l'être. Ce Hollandais spirituel, trempé dès sa jeunesse dans les pâtes onctueuses et souples des ateliers belges, a rendu à la vie antique la couleur, l'animation, l'*être*. Il les lui a rendus par l'anachronisme, par la réalité et la familiarité. Des gamins de Paris, des cockneys de Londres, sous son pinceau, sautent et gambadent dans les vestibules, entre les colonnes, au fond des jardins de Rome ou d'Athènes. Mais la magie d'un peintre qui est le premier de Londres pour les exercices de la palette évoque avec une singulière force d'intuition, autour des personnages, toutes les choses, tout le décor, tout le milieu où ils vécurent. A l'exposition anglaise, on ne trouverait nulle part une figure plus solide de relief et plus ferme de ton que sa belle danseuse épuisée de fatigue; une lumière aussi vive, aussi gaie, aussi fraîche que dans son jardin romain; un accord aussi distingué, aussi sonore et aussi neuf que dans ses *Plaies d'Égypte;* une verve de coloris aussi légère et aussi harmonieuse que dans le fond du palais d'Agrippa, ni une invention aussi amusante et aussi inattendue que celle de la *Danse pyrrhique*. Il y a dans son œuvre ce problème curieusement résolu : c'est que le sentiment intense de la *réalité* moderne peut donner et l'originalité la plus imprévue et le sens du monde à nous le moins accessible, l'antique. Dans le tableau intitulé *Galerie de peinture,* le jeune homme assis représente le portrait de M. Deschamps, délégué des Beaux-Arts à l'exposition anglaise, derrière qui se tient son oncle, M. Gambart, le célèbre marchand de tableaux. Est-ce une scène antique? est-ce une scène moderne? Que répondre au juste? Elle est réelle, elle est vraie, elle nous donne le trait d'union entre ces anciennes gens et nous. *Ils étaient comme nous,* nous en sommes sûrs maintenant, le peintre nous le prouve.

M. Orchardson se tient à part à travers tous les groupes, non pas

qu'il ne descende de Reynolds comme quelques autres, mais il a sa peinture à lui, amoureusement poursuivie dans l'union lumineuse du gris et du jaune également clairs, jouant dans de fines rousseurs : une peinture vive, facile, spirituelle, toute d'entrain, un peu chiffonnée dans les petits sujets, mais qui se raffermit dans ses grands portraits jusqu'à l'intensité de la physionomie et la force du ton. Beaucoup d'esprit, beaucoup d'individualité, beaucoup de pénétration : telles sont les qualités de cet artiste, un des plus remarquables de son pays.

Un paysagiste, M. Mark Fisher, se rattache à la peinture française



PERLES, PAR M. ALBERT MOORE.

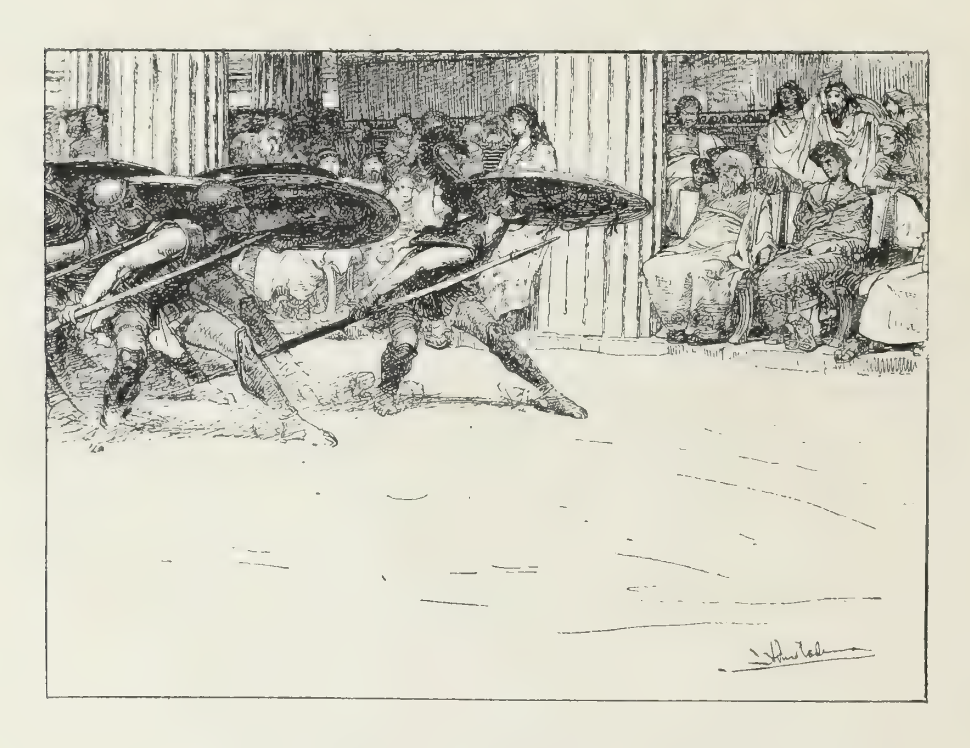
(Dessin de M. P. Laurent.)

par ses colorations, tout en restant en plein sentiment anglais, celui du calme, du repos et de la rêverie au milieu du brouhaha des affaires, du tintement des guinées et du râle des machines à vapeur. Mistress Joplins a aussi l'art franchement continental, et encore M. Crofts, qui a peint le *Matin de Waterloo* en homme qui vient de contempler Charlet et Horace Vernet. Avec une acuité froide et un esprit d'ironie flegmatique, M. Crowe a représenté les *Savants français en Égypte,* en souvenir de ce mot fameux des officiers, lors des batailles : « Messieurs les savants et les ânes, entrez dans le carré. »

Les orientalistes anglais, les nôtres nous conduisant à ceux-ci, sont variés, sans être séduisants. Feu Lewis, dont on parla beaucoup jadis, a

compris la vie orientale par le côté gai, mais criard, ce qui était faire un accord, après tout. Houghton y mettait le mysticisme religieux. En somme, ils y ont vu à leur façon, c'est-à-dire avec originalité.

Les coloristes, si nous entendons un moment par là les peintres qui poussent le ton et le chauffent, ont à leur tête MM. Pettie et Gilbert. Ce dernier a l'ampleur et l'aisance de la composition outre la vigueur colorante.



LA DANSE PYRRHIQUE, PAR M. ALMA TADEMA.

(Dessin de l'artiste.)

Mais M. Pettie se sert d'un jeu de colorations bien plus complexe, où la dissonance est habilement employée, et où le caractère aigu des tons prend une importance vraiment intéressante sans briser le lien qui les rattache aux basses foncées. Énergique, personnel, hardi et très riche en modulations se montre cet artiste, dont les figures sont expressives et animées.

Voilà le cercle de l'art anglais parcouru; mais, avant de résumer l'impression générale qu'il nous donne, je veux, d'un coup d'œil rapide, embrasser le chemin que j'ai fait jusqu'ici.

Venir de Moscou à Manchester, c'est un long voyage, et il faut résumer aussi les premières impressions qu'on y a éprouvées. Notre ami,

M. Paul Lefort, de son côté, aura suivi la route méridionale, depuis Athènes jusqu'à Madrid, en longeant le Danube. J'ai traversé les mêmes régions que lui, sans être chargé de les décrire; cependant j'en dirai deux mots, au milieu de l'éblouissement que me causent tant de pérégrinations. Mais comment exprimer d'une façon brève le caractère, l'aspect de chacun de ces arts presque enfouis dans les sillons de la germination il y a dix ans, et aujourd'hui éclatant en une floraison extraordinaire?



PAYSAGE, PAR M. MARK FISHER.

(Croquis de l'artiste.)

La peinture allemande est sobre, contenue, réfléchie, grave, parfois profonde, parfois souriante; mais elle semble porter le poids d'un ciel gris et refléter le souci de la vie pénible sur un sol dur et ingrat. La peinture russe a la saveur bizarre et locale, le jet incomplet des mélodies des paysans, des Cosaques ou des Bohémiens errant dans la steppe. La peinture du Danemark a l'honnêteté et l'étroitesse provinciales. La peinture suédoise est française, la peinture norvégienne est allemande; c'est encore la province, mais envoyant ses enfants dans les capitales. L'art hollandais est très sensitif, rapproché de l'anglais, mais sans la distinction et le haut dandysme spirituel de celui-ci. L'art belge est crâne, matériel souvent, mais celui de tous, peut-être, qui associe le mieux la peinture aux

expressions dont elle ait charge. L'Allemagne du Sud s'épanche tout à coup dans une explosion coloriste, qui a le ton et le son du cuivre, une fanfare un peu bruyante, sonnée pour attirer l'attention, sans qu'elle soit la nécessité d'une vocation nationale, et qui assoupira peu à peu son fracas en de discrets murmures. En Suisse, en Grèce, comme dans les petits pays du Nord, l'art s'appuie soit sur la France, soit sur l'Allemagne. En Italie, la cuve fermente, à petits bouillons si l'on veut; mais de l'agitation, de la confusion est près de sortir un renouveau de liqueur limpide et savoureuse. Il y a là une sorte de mise en commun avec l'Espagne; dans les deux pays, un élan méridional vers les notes pimpantes, un concert de mandoline, de castagnettes et de tambourins, un art *saltarellant;* des bouffées d'un sentiment doux, caressant, langoureux, imprégné d'amour, passent parfois à travers ces tonalités d'une gaieté un peu vulgaire et criarde; mais surtout c'est on ne sait quoi de trivial et de hardi, comme parti d'une source toute populaire et citadine, qui se trémousse dans cette peinture d'Espagne et d'Italie; elle sera charmante le jour où la simplicité et la distinction s'y implanteront.

Par-dessus tout culmine l'art anglais, si original, si délicat, si intime et si audacieux dans la vérité, toujours expressif et significatif, plein d'un haut dandysme intellectuel, plein d'une sensitivité raffinée, d'une grâce et d'une tendresse aiguës, tendant souvent la corde à l'excès, enfin pénétré d'un sentiment *historique* qui lui fait relier les choses modernes aux accents élevés, aux allures fortes du passé, chercher l'alliance du naïf et du noble sur un banc des jardins de Chelsea aussi bien que dans les philosophies sur l'amour et les ruines; un art de pénétration, d'élégance, de poésie, absolument noué à l'ombilic de la nation; un art où la mélancolie se joint à l'éclat, et la singularité à la réalité précise, et qui, sans faire de pastiches, a su transfuser la gravité ou la candeur du XV[e] et du XVI[e] siècle dans ses duchesses, ses bourgeois, ses marins, ses clergymen et ses babies.

Et maintenant, en regardant, comme nous venons de le faire, par toute l'Europe, nous serons effrayés ou réjouis. Par toute l'Europe, la tendance est décisive : c'est le monde moderne, le monde actuel qu'on veut peindre. On marche le dos tourné aux nymphes et aux faunes, avec ce mouvement puissant qui entraîne l'esprit de nos jours vers la précision, l'observation, l'information, la science, vers l'étude de la nature, de la vie active et réelle, et qui fait qu'enfin ce monde moderne se juge digne de se célébrer lui-même et veut transmettre à la postérité son image exacte et

complète. Que les desservants de la tradition se mettent en deuil et se raidissent, qu'ils aient des regrets légitimes en bien des points, il n'en faut pas moins qu'ils se résignent. Le mouvement n'est plus avec eux, et, si la France tentait avec eux une résistance exagérée, il pourrait lui advenir que, s'endormant trop confiante dans sa supériorité, elle se réveillât, un de ces jours, surprise de se trouver attardée et affaiblie.

DURANTY.



LES

ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE PEINTURE

II

L'AUTRICHE-HONGRIE.



Si les envois de l'Autriche-Hongrie à l'Exposition universelle de 1878 ne commandent pas absolument une admiration sans réserves, ils n'en auront pas moins suscité, pour la critique, plus d'une curieuse observation et soulevé plus d'un intéressant problème.

Dès qu'on a parcouru, au Champ de Mars, les salles où, par les soins des commissaires autrichiens, sont présentés en si bel ordre les ouvrages de peinture, non pas très nombreux mais du moins triés, choisis, ainsi que quelques rares et bons morceaux de sculpture, partout disposés avec un goût parfait, on demeure tout d'abord frappé de l'importance et de la rapidité des progrès obtenus, dans le domaine de l'art pur, par l'Autriche-Hongrie, depuis l'Exposition universelle de 1867.

On note aussi que Vienne, Prague, Buda-Pesth, Lemberg, Cracovie, Innspruck, que chacune des capitales, que chacun des foyers d'activité intellectuelle et d'enseignement de la vaste fédération impériale-royale aura tenu à concourir à cette manifestation d'une renaissance artistique qui, aux yeux du plus grand nombre, se révèle et se manifeste véritablement avec toute la spontanéité et la saveur de l'inattendu.

Aux lecteurs de la *Gazette,* si attentifs à suivre ces questions, l'aventure, pour être une surprise moindre, n'aura pas laissé de paraître piquante. Notre revue n'a-t-elle pas, en effet, soigneusement énuméré quels intelli-



Gazette des Beaux-Arts.

ENTRÉE DE CHARLES-QUINT A ANVERS, TABLEAU

(Fac-similé exécuté par M.



A. Quantin, imprimeur.

M. MAKART, A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878

d'après un carton de l'artiste.)

gents et énergiques efforts étaient tentés depuis dix ans par le gouvernement autrichien, dans le but de multiplier et les moyens d'enseignement et les encouragements aux arts plastiques? Et la *Gazette* n'a-t-elle pas prévu que, de cette féconde semence, l'Autriche ne pouvait manquer de recueillir, à bref délai, les plus heureux fruits? Mais, si les légitimes succès de cette sympathique nation nous agréent et nous enchantent, ce n'est pas pour cela seulement qu'ils réalisent de faciles prévisions. Par cela encore qu'il y a dans la saisissante rapidité des progrès accomplis par l'Autriche-Hongrie de sérieuses causes de réflexion et d'émulation aussi bien pour notre propre gouvernement que pour notre école tout entière, nous saluons avec joie l'aurore naissante de cette rivalité.

Donc on travaille, on s'efforce autour de nous, et les résultats conquis par l'Autriche-Hongrie, en un laps de temps aussi court, sont là pour en témoigner; ne l'oublions pas, si nous voulons réussir à conserver notre rang à la tête du mouvement de l'art européen.

En poursuivant son enquête, la critique n'éprouve aucune difficulté à déterminer quelles complexes influences marquent à cette heure dans la récente évolution de l'art austro-hongrois et à pressentir ce que cette même évolution représente, au fond, de valeur exacte et de promesses possibles.

A la seule exception près de la peinture de genre, qui, avec MM. Defregger, Kurzbauer, Gabl, Max, Weiss et quelques autres, conserve encore d'étroits rapports avec Munich et Dusseldorf, l'Autriche-Hongrie n'obéit déjà plus exclusivement au courant germanique. Il est même permis de douter que ceux des peintres sortis de cette école, et qui survivent, voient se multiplier et se renouveler autour d'eux les élèves et les imitateurs. Le goût des colorations montées et pimpantes gagne à Vienne le terrain que perd l'Allemagne, et MM. Charlemont, par exemple, avouent déjà des préoccupations qui les rapprochent plus de Henri Regnault et de Fortuny que de MM. Karl Piloty et Knaus.

Tandis que M. Makart, le plus brillant des peintres viennois, abandonnant lui-même ses inspirateurs d'autrefois, Cornelius et Kaulbach, demande, depuis quelques années, un nouvel idéal aux glorieux décorateurs vénitiens; que M. Munkacsy, un Hongrois établi à Paris et qui écoute volontiers les conseils de l'école française, cherche dans la voie d'un naturalisme expressif, même dramatique, un caractère de plus en plus accusé et personnel; que M. Matejko enseigne, à Cracovie, les leçons d'un art élevé et y crée ce qui sera peut-être un jour l'*école polonaise*, école

où les traditions de composition de nos peintres d'histoire, recueillies ou apprises de seconde main, se mêleront, sans trop de disparate, à cet amour des colorations contrastées et puissantes qui est naturel à l'Orient, la Belgique, la Hollande et nos propres paysagistes — Troyon et Rousseau plus particulièrement — comptent déjà nombre d'élèves et d'adeptes convaincus, nés de l'un ou de l'autre côté de la Leitha ou du Danube. Nul doute que l'Exposition universelle de 1878, en amenant de nouveaux contacts, ne fasse naître bientôt de plus ardentes conversions dans le sens de notre propre mouvement naturaliste, et que l'art autrichien n'en soit, dans un temps rapproché, profondément remué et renouvelé.

Mais c'est assez généraliser; au surplus, nous avons hâte de pénétrer plus avant dans l'étude et dans l'analyse des ouvrages exposés et dont quelques-uns ont été, à leur honneur, l'objet de discussions ou de critiques non exemptes de passion.

Plus particulièrement qu'aucune autre peinture étrangère exposée au Champ de Mars, le tableau de M. Makart aura eu cette fortune d'être accueilli comme un événement et d'avoir sérieusement occupé l'opinion. L'*Entrée de Charles-Quint à Anvers* a, comme disent nos voisins d'outre-Manche, fait sensation. Mais, à cette heure que la plus haute récompense, une médaille d'honneur, a été accordée à l'artiste, nous pouvons juger son ouvrage sans crainte qu'on nous accuse de nous faire l'écho irréfléchi ou d'engouements inconscients ou de partialités jalouses.

L'*Entrée de Charles-Quint* est, d'ailleurs, comme décoration, une page d'importance. Si les erreurs y balancent les qualités, celles-ci, comme celles-là, ne sont pas du moins d'ordre vulgaire. Le sujet de la composition parle de lui-même. M. Makart l'a emprunté, paraît-il, à un passage d'une lettre d'Albert Dürer où celui-ci le décrit à son ami Melanchthon, non pas *de visu,* puisque le peintre avoue naïvement qu'il fut empêché par la jalousie de sa femme d'assister à ces pompes, mais d'après des témoins, maris sans doute moins timorés ou moins scrupuleux.

M. Makart a peint Charles-Quint couvert d'une armure d'argent, précédé d'arquebusiers, d'hommes d'armes et d'un chevalier portant son pennon et faisant son entrée solennelle dans Anvers, tout pavoisé et fleuri, au milieu de femmes nues ou presque nues, qui lui font un radieux cortège et lui présentent des bouquets et des guirlandes. Rien donc qui prête davantage au pittoresque et à l'animation que cette donnée attrayante et si bien faite pour appeler les magnificences de la couleur. Pour fond, un décor splendide; toute une ville en fête avec des échafauds, des balcons

chargés de spectateurs dans leurs costumes de *gala;* partout des femmes galamment parées, et les plus belles sans voiles ou n'en portant d'autres que des tissus d'une indiscrète transparence. Au milieu, Charles-Quint chevauchant fier, imposant, et qu'acclame tout un peuple se pressant sur le passage du jeune empereur-roi. Voilà bien la scène, et telle est bien l'ordonnance du tableau de M. Makart. Celle-ci, toutefois, ne se présente pas sans confusion. Il y a de l'entassement et de la cohue : on y étouffe. Les proportions des figures, au surplus, y offrent à l'œil inquiété d'étranges anomalies. Regardez plutôt ces personnages du premier plan, ces arquebusiers qui forment la tête du cortège, cette femme qui se penche au bord du cadre, des géants! Et tout de suite, sans que l'éloignement soit suffisamment justifié par le dessin ou par l'apaisement de la couleur, le surplus des personnages en scène reprend des proportions naturelles ou du moins plus optiquement plausibles. Évidemment c'est l'enveloppe qui manque à l'entour de ce tumultueux défilé : l'air y rétablirait la logique des distances et montrerait, en la rendant claire, la disposition successive et relative des groupes.

Est-il besoin de dire que M. Makart, qui semble avoir quelque chose de l'adresse d'Horace Vernet, dessine et peint de pratique, et que, virtuose prestigieux, il a peut-être brossé en moins de deux mois cette superbe machine? Or ces vastes décorations offrent cet écueil que les nécessités de l'effet et de l'unité de l'ensemble entraînent forcément l'artiste à leur subordonner, même à leur sacrifier l'exactitude du *morceau,* de même que toute vérité trop formelle. L'idéal du décorateur n'est pas, nous le savons bien, l'observation sincère et positive du réel : avant tout, il faut qu'il vise à charmer, à tromper l'œil; aussi ne construit-il guère qu'à fleur de peau; il ne veut créer qu'une apparence, qu'une fiction de peinture savamment reliée dans ses larges parties et qui doit fournir une résultante harmonique, puissante et chantante, pour autant, bien entendu, que le peintre sache manier les richesses de la couleur et contraster ses masses de clair et d'obscur. Mais, le modèle n'ayant point été serré d'assez près, le relief, l'accent de la vie y feront nécessairement défaut; cela, comme on dit, n'aura pas de corps. Véronèse, Velasquez, Rubens et Delacroix ont seuls connu et gardent encore le secret de ces lumineuses créations où les groupes baignent, agissent et se meuvent véritablement dans l'air, rendu lui-même presque palpable à force de vérité. Cette lumière vivifiante, cet air ambiant, choses géniales, ce ne sont pas les à-peu-près de la routine et les habiletés de la main qui les peuvent suppléer. A

vouloir imiter les maîtres, M. Makart s'en est trop tenu à la surface : son observation s'est constamment arrêtée à l'épiderme.

En tant que manœuvre du pinceau, M. Makart est donc pour les méthodes expéditives. Il brosse plutôt qu'il ne peint, et cela sur des dessous à peine construits. Aussi son modelé est-il plat, d'aucuns même diraient veule. Sans vouloir méconnaître les qualités véritablement saillantes chez M. Makart, l'élégance, le *brio*, la chaleur, il est encore permis de relever, et sans injustice, le manque de caractère de son style et le peu de variété qu'il imprime à ses types. Certes, sa tonalité est harmonieuse, et il faut bien reconnaître qu'il a su la soutenir avec franchise et fermeté dans toute l'étendue de sa vaste composition; mais au prix de quelles concessions, de quelle monotonie et, pour nous servir de la langue des ateliers, au prix de quelle *cuisine* l'a-t-il obtenue? Des sauces jaunes, des tons roux dans les nus, dans les clairs, et des rouges pourpre dans les draperies, dans les accessoires, unis, reliés par des apaisements de tons bruns, fournissent toujours de faciles accords; mais le résultat n'est rien moins que frais et surtout que vibrant. Aussi l'impression laissée par le tableau de M. Makart rappelle-t-elle un peu trop celle que donne l'aspect d'un de ces panneaux de cuir de Cordoue où les vieux ors, roussis et patinés par le temps, se marient si heureusement avec le beau ton du rouge tanné des fonds. Cela est apaisé, discret, un peu mort même, et cela ne chante pas.

Ce qui n'empêche que M. Makart ne soit un vrai peintre, un artiste de race et d'élan et d'une verve aussi peu commune que l'est, elle-même, sa prodigieuse habileté. Certes nous nous garderions de l'offrir en exemple, mais, il faut aussi le dire, le talent de M. Makart peut marcher de pair avec celui des artistes réputés que tentent les splendeurs et les belles ordonnances de la grande décoration. En tout cas, nous ne lui connaissons pas beaucoup de rivaux à l'Exposition du Champ de Mars.

On en pourra juger par le fac-similé en gravures hors texte du carton de l'*Entrée de Charles-Quint,* avec quelques variantes, aussi remarquables que le tableau lui-même.

M. Makart a encore envoyé deux élégants portraits. Ce sont de gracieuses femmes, d'aristocratique tournure, qui ont posé les modèles. L'arrangement des costumes, le piquant des toilettes, l'assortiment des tons offrent cette saveur d'école ancienne qui fait penser d'abord à Van Dyck et, plus justement ensuite, à ses délicieux continuateurs anglais, les Gainsborough et les Reynolds. Ici encore, M. Makart ne se montre donc ni très



MILTON AVEUGLE DICTANT LE PARADIS PERDU A SES FILLES, PAR M. MUNKACSY. (Croquis de l'artiste.)

personnel ni très original, tout en restant un très séduisant portraitiste. Il aura eu ce mérite, en tout cas, sinon de rafraîchir le genre, de le présenter du moins avec plus de pittoresque, et je ne serais point trop surpris si ces beaux portraits, héroïques dans leur maniérisme distingué, faisaient bientôt école à leur tour.

L'exposition autrichienne est, du reste, riche en excellents portraits. M. L'Allemand, élève de Frédéric L'Allemand, a envoyé un *Portrait du général Laudon* qui est une œuvre du plus sérieux mérite. Le général est représenté à cheval, suivant attentivement les péripéties d'un combat. Sur les plans éloignés, on aperçoit ses officiers d'escorte et un corps de cavalerie au repos; près du général, le cadavre d'un soldat est étendu dans l'herbe. Ce portrait équestre est dans son ensemble d'une solidité merveilleuse; tout y est correct, clair, bien assis, juste de mouvement et d'expression : c'est là une œuvre de style, sobre et virile, et dont l'analogue ne se trouverait peut-être qu'en remontant jusqu'à Gros dans notre école française.

MM. d'Angeli et Canon sont, eux aussi, des peintres consciencieux de la personnalité humaine. Leur mérite réciproque n'est point de ceux qu'il soit permis de traiter à la légère. M. d'Angeli n'expose pas moins de treize portraits, le sien compris. La plupart sont des portraits d'apparat d'un très beau caractère et d'un grand goût d'arrangement. J'ai particulièrement noté celui d'une dame — nº 3 du catalogue spécial de la section autrichienne — presque en pied, vêtue de noir, s'enlevant harmonieusement sur une tenture rouge et or éteints. C'est là une œuvre d'une distinction parfaite et qui donne toute la mesure du talent très élevé de M. d'Angeli. J'y joindrai encore un charmant portrait de femme, en buste, la tête tournée de trois quarts à gauche, costume bleu, qui est traité avec un soin extrême. Il porte le nº 11, et le catalogue nous apprend qu'il représente Mme la princesse Hélène de Schleswig. Les nos 6, 8 et 12, portraits d'hommes, rappellent dans leur coloration et dans leur tournure générale la manière de Gallait; quant au nº 13, le portrait de l'artiste, il est certainement un ressouvenir voulu de Van Dyck.

Les portraits de M. Canon sont, pour nous, une révélation : jusqu'ici nous ne connaissions de cet artiste que des compositions un peu ambitieuses, dans la manière de Kaulbach et de Piloty, des tableaux tels que celui qui figurait à l'Exposition de Vienne en 1873 : la *Loge de saint Jean,* peint dans des partis pris de coloration recherchant l'aspect des vieilles toiles. M. Canon est, en tout cas, un excellent portraitiste qui, malheureu-

sement, conserve dans ce genre encore le goût des colorations passées et sentant le pastiche. Toutefois je n'hésite pas à préférer le portrait de Mme la comtesse de Schönborn, avec sa gracieuse désinvolture à la Van Dyck, à son portrait d'homme, que je trouve parfaitement correct, mais froid.

De M. Griepenkerl, élève de Rahl, je signalerai à nos lecteurs un portrait remarquable, et comme fermeté et comme coloration, soutenue dans des tons gris du plus lumineux effet : il porte le n° 50 et représente le peintre R. Alt, probablement l'excellent aquarelliste dont l'exposition nous montre une dizaine de morceaux du plus brillant et du plus consciencieux caractère. De M. Horovitz, un Hongrois, je note son portrait de femme, portant le n° 16 du catalogue de la section, une peinture à la fois élégante et sérieuse dans sa noble tournure.

Mais venons-en aux compositions qui, avec MM. Benczur, Matejko et le regretté Cermak, mort cette année à Paris, sont des représentations historiques, dramatiques ou pittoresques, et, avec M. Munkacsy, des scènes d'intérieur, des tableaux de genre.

Le *Baptême de saint Étienne, premier roi de Hongrie,* par M. Benczur, est une œuvre plus énergique que savante dans sa coloration presque farouche et, surtout, dans sa construction plastique. Tout le haut du corps nu, le bas enveloppé d'une draperie de velours rouge éclatant, Étienne est agenouillé aux pieds du pape Sylvestre, qui répand l'eau du baptême sur la tête courbée du monarque. En arrière se tiennent debout quelques prêtres; un autre se montre seulement en partie à droite, tenant la croix. Établie en hauteur, cette composition n'est pas des plus heureuses. Elle manque de pondération, et le pape Sylvestre prend autant le regard que le catéchumène lui-même, qui, vu comme il l'est de dos, manquerait peut-être totalement d'intérêt pour le spectateur, n'était son éclatante draperie écarlate. Mais partout, dans les étoffes comme dans les accessoires, se manifestent déjà l'instinct inné et le goût des tons opulents. L'Orient n'est pas loin.

Avec M. Matejko, ce goût des colorations fortes, éblouissantes, mais souvent violentes et heurtées, se révèle avec plus de franchise encore. Cet artiste, qui envoie assez régulièrement à nos Salons annuels et dont nos lecteurs connaissent déjà le *Baptême de la cloche, à Cracovie,* — véritable feu d'artifice de tons rutilants, d'un dessin un peu rond, et qui rappelle le crayon de Gustave Doré, avec ses boucles, ses petites vrilles, ses accents appuyés et sa trop grande liberté, — expose, au Champs de Mars, deux ouvrages nouveaux pour nous. L'un d'eux est le *Portrait du comte*

Wilczek, traité à la manière héroïque et décorative de Véronèse, et du plus robuste caractère; l'autre est une grande composition intitulée *Union conclue à Lublin, en 1569 entre la Lithuanie et la Pologne.* C'est là, jusqu'à présent du moins, l'œuvre maîtresse de M. Matejko, qui doit, nous a-t-on dit, envoyer prochainement à Paris une nouvelle et importante composition historique : la *Bataille de Grünvalden.*

Dans son tableau de l'*Union entre la Lithuanie et la Pologne,* M. Matejko se livre tout entier. Son sujet est exprimé avec clarté, et la pose et l'expression des représentants des deux nations, prêts à signer le pacte d'union, disent bien l'émotion élevée qui les anime. Gros, dans son *François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis,* Heim et Delaroche, avec sa *Mort d'Élisabeth,* peuvent revendiquer la meilleure part dans la méthode de présenter un sujet historique que suit M. Matejko. Sans doute, il n'est pas l'élève de ces maîtres, mais il est, croyons-nous, l'élève du peintre belge Gallait, qui les a toujours étroitement cherchés. Sans rappeler les fulgurances de coloration du *Baptême de la cloche,* la grande page historique de M. Matejko ne laisse pas de reproduire quelque chose de ses défauts habituels. L'effet général n'atteint pas une puissance suffisante, ou du moins en parfait rapport de valeur et de relation avec le ton très monté de certaines parties. Le foyer, le centre de la composition n'est pas présenté avec toute la logique, toute la force désirables. Il y a de l'éparpillement dans la distribution des clairs et de sensibles défaillances dans les plans secondaires; quelques personnages accessoires attirent trop le regard par le choix irréfléchi de telle ou telle couleur dissonante, et l'ensemble en paraît un peu disloqué et compromis. Cermak, sur le compte de qui nous n'avons pas à nous étendre, car ses ouvrages ont toujours été analysés et appréciés avec trop de soin dans la *Gazette* pour qu'il soit nécessaire d'y revenir, Cermak avait, comme M. Matejko, l'amour de la couleur; mais il avait aussi à un plus haut degré le sentiment juste de l'effet et, surtout, de l'emploi, avec moins d'arbitraire, des tons contrastés. Toutefois, hâtons-nous de le dire, nous préférons encore les exubérances et les excès de M. Matejko à de certaines indigences françaises, et nous ne sommes pas éloigné de penser que, si l'artiste polonais consultait les chefs-d'œuvre des maîtres de l'école espagnole au XVIIe siècle, — qui répondraient sûrement mieux que d'autres à son tempérament, il en arriverait vite à reconnaître ce que nos critiques à l'endroit de son coloris ont de légitime et de fondé.

Nos lecteurs savent, au surplus, que M. Matejko, comme M. Makart,

a obtenu du jury de l'Exposition universelle une médaille d'honneur.

Tout le Paris amateur connaissait déjà le tableau de M. Munkacsy, intitulé *l'Atelier de l'artiste,* où le peintre s'est représenté lui-même, vêtu de velours gris clair, appuyé sur le haut d'une chaise, et montrant un tableau posé sur un chevalet à une jeune femme dont la toilette de velours bleu s'enlève sur les fonds trop obscurcis de l'atelier. C'est à peine, en effet, si l'on distingue dans ces ombres épaissies à dessein tout le bric-à-brac obligé d'un attirail de peintre : les bahuts sculptés, les tentures de tapisserie passées de ton, les riches étoffes et les poteries curieuses par leur forme ou leur couleur. M. Munkacsy en arrive trop aisément, avec cette méthode, à donner à ses compositions un caractère d'unité, qui serait louable s'il n'était par trop conventionnel et artificiel. Aussi préférons-nous à ce tableau, trop noir dans son parti général, le *Milton aveugle dictant le Paradis perdu à ses filles,* entrepris et mené dans une gamme de tons tout aussi chaude et profonde que dans *l'Atelier,* sans que, fort heureusement, l'artiste ait eu cette fois recours à son lourd enveloppement habituel. Ici il y a grand progrès. L'air n'y est pas encore tout à fait, mais les quatre figures qui concourent à l'action ne sont pas moins modelées dans ces tons bruns et enfumés, une des tristes nécessités de l'école du noir. La scène représentée est émouvante dans son intimité bien observée. Assis dans un grand fauteuil à dossier élevé, le poète paraît absorbé dans ses pensées, tandis que celle de ses filles qui est assise au premier plan et écrit sur une table recouverte d'un tapis d'Orient semble à la fois écouter et admirer encore les beaux vers que le poète vient de dicter, et prêter toute son attention aux nouvelles paroles qu'il va sans doute laisser échapper.

Des deux autres jeunes filles, l'une est debout et contemple Milton avec une inquiète tendresse, et nous retrouvons cette même expression, mêlée de mélancolie, dans les traits de la seconde, qui a suspendu un instant son travail de broderie pour se tourner vers le visage du père chéri.

Comme exécution, comme couleur, ce tableau de M. Munkacsy est, nous le répétons, une œuvre remarquable, où les noirs du costume du poète, les gris variés des robes des jeunes filles, reliés par les tons plus gais ou plus francs de quelques accessoires, comme le tapis de la table, par exemple, forment un très harmonieux effet dans leur accord à la fois grave et puissant. M. Munkacsy a obtenu là son plus vif succès; aussi le *Milton* lui a-t-il mérité une médaille d'honneur.

Nous passons rapidement sur son troisième envoi au Champ de

Mars, les *Recrues hongroises,* une scène de genre, mais du genre à la mode à Munich, avec ses expressions peut-être un peu trop puérilement contrastées et ses intentions d'esprit qui confinent parfois à la charge. Disons, toutefois, que ce tableau est d'une bonne couleur générale et que l'exécution est loin d'en être déplaisante.

Au surplus, nous voulons être sobre de développement avec les sujets de genre exposés par l'Autriche-Hongrie, à cette fin de ne point répéter ce que notre collaborateur Duranty a déjà dit dans son article sur l'exposition allemande, à propos des traditions ou des procédés en honneur à Munich ou à Dusseldorf.

Les *Fugitifs* de M. Édouard Kurzbauer, un élève de M. Piloty, ont figuré à notre Salon de 1876; mais la *Maison mortuaire,* du même artiste, ne nous était pas connue. Cela est peint sagement, proprement et dans toutes les convenances; cela est plein de sentiment et de bonnes intentions, mais cela nous laisse calme. Décidément il manque à ces scènes d'intimité le piquant de l'expression, le ragoût de la couleur et la vivacité du mouvement, qui nous semblent indispensables pour que des sujets de cet ordre arrêtent et retiennent l'attention.

Nous goûtons davantage, bien que ce soit sans beaucoup d'enthousiasme, le *Joueur de cithare* de M. Frantz Defregger, qui expose en même temps le *Jeu du pouce dans le Tyrol,* ainsi que deux autres tableaux, le *Bénédicité* et la *Visite,* compris dans l'exposition allemande. Excellents de pantomime et d'expression, très spirituels et pittoresques d'arrangement et d'ajustements, ces ouvrages de M. Defregger, que nous trouvons cependant un peu monotones et froids, n'en sont pas moins très louables et parachevés d'ailleurs avec une véritable conscience. *Sans patrie,* de M. Schmidt, et le *Curé arbitre,* de M. Gabl, dont la *Gazette* publiera un dessin original du faire le plus délicat, participent des mêmes qualités. M. Fux, lui, peint noir; ses deux envois, la *Cour de Léopold Ier* et le *Sacrifice de pigeons,* sont pris dans des partis trop intenses; mais avec M. Fux il y a de la ressource : c'est un excessif.

Nous noterons de M. Eugène de Blaas *le Balcon,* une toile importante où l'artiste prouve qu'il aime à regarder du côté de Venise et de l'Orient plutôt que du côté de Munich, ce dont nous le louerons, et qu'il paraît y avoir en lui l'étoffe d'un décorateur et d'un peintre d'histoire. Mentionnons aussi MM. Pascutti et Probst, dont les jolis tableaux, clairs, coquets, sont peut-être un peu trop écrits dans leur facture proprette et soignée; M. Weiss, un Hongrois qui montre beaucoup de talent, même



LE CURÉ ARBITRE

beaucoup d'esprit, dans la *Fiancée slave,* dont la scène se passe en Moravie; M. Paczka, un élève de Zichy, qui peint largement de petits sujets; M. Schrödl, dont nous aurions dû parler à la suite des peintres de plus large envergure, car il a envoyé, en même temps qu'un portrait, une toile d'école, le *Rapt,* qui est une tentative honorable.

Pour en finir avec les peintres de genre, nous citerons encore les tableaux de M. Bruck-Lajos, un élève de M. Munkacsy, qui fait preuve de largeur et de goût; ceux de M. Koller, qui a des visées d'anecdotier historique, entre autres dans son sujet de *l'Empereur Charles-Quint chez Anton Fugger à Augsbourg,* et enfin la *Gare de chemin de fer* de M. Karger, une composition mouvementée et qui, comme exécution, ne manque pas de mérite.

En passant, et pour ne rien omettre, je signale les tableaux de *nature morte,* si grassement et si spirituellement traités, de M. Hugo Charlemont, un élève de son frère Édouard, qui a envoyé cette année au Salon ce joli morceau de peinture à la Fortuny, croisé de Henri Regnault, catalogué : le *Gardien du sérail.*

J'arrive aux paysagistes qui nous intéressent tout particulièrement, soit par leurs tendances, soit par leurs affinités avouées avec notre propre école. Mais concurremment avec les nôtres, les traditions des écoles hollandaise et belge exercent une influence manifeste sur quelques artistes dont les ouvrages se trouvent exposés dans l'un ou l'autre département autrichien ou hongrois. Ainsi de Mlle Tina Blau, qui montre quelque chose de M. Jongkindt dans la touche grasse de son solide *Paysage hollandais;* ainsi de M. Ribarz, dont les quatre motifs, tous pris en Hollande, plaisent par leur naïve sincérité et évoquent tout de suite le souvenir de Van der Meer de Delft avec ses pâtés de maisons aux toits d'ardoises ou de tuiles d'un si beau rouge. Dans sa vue de *Helgoland,* M. Robert Russ se rattache encore visiblement aux maîtres de la Hollande, aussi bien que son homonyme, M. Franz Russ, qui a exposé un bon *Paysage hollandais* et une *Nature morte.*

Si l'Exposition universelle de 1878 atteste quelle puissante attraction notre école paysagiste contemporaine exerce sur les artistes étrangers, elle montre aussi qu'à Vienne, comme ailleurs, on regarde beaucoup du côté de la France. Rousseau, Troyon et tant d'autres de nos illustres maîtres d'hier ont conquis partout de profondes sympathies et préoccupent à cette heure plus d'un artiste en quête de l'idéal nouveau.

Un jeune peintre, M. Jettel, élève du professeur Zimmermann, s'est

franchement épris de Th. Rousseau, et ses envois, tant au Champ de Mars qu'au Salon des Champs-Élysées, témoignent assez que son enthousiasme pour les pratiques et le sentiment du maître est réfléchi et sincère.

M. Ladislas Paal est aussi un amoureux de Rousseau, et sa *Forêt de Fontainebleau,* avec son mystérieux effet de lune, emprunte au peintre du *Givre* quelque chose de sa pénétrante poésie.

Il y a longtemps déjà que M. Otto von Thoren est un habitué de nos Salons annuels : il y a conquis des récompenses, notamment en 1865. Nos lecteurs le connaissent donc, et nous ne leur apprendrons rien en leur disant que les préférences de M. von Thoren sont acquises à Troyon, dont il a réussi, plus d'une fois, à s'assimiler les fortes et saines colorations.

Il nous a semblé retrouver quelque chose du caractère encore un peu flottant et inquiet de nos orientalistes de la première heure dans les paysages de MM. Feszty (Arpad) et Meszoly. Marilhat lui-même a eu de ces hésitations lors de ses premières tentatives, et ces hésitations nous les retrouvons dans la vue de *Balaton* de M. Meszoly. Nous aimons, du reste, beaucoup le *Repos de midi* qu'expose M. Feszty, avec son robuste bouquet d'arbres au bord des eaux, ses délicats horizons et sa lumière éblouissante.

Un grand paysage, le *Brouillard d'automne,* de M. Schindler, encore un élève de M. Zimmermann, qui, lui-même, a exposé l'*Incendie d'une forêt,* nous a paru d'une exécution particulièrement remarquable.

Tout le premier plan d'un barrage, avec sa chute, sa vanne, ses rives plantées d'arbres et de broussailles, ses herbes et ses touffes de plantes aquatiques, est peint par l'artiste avec un soin extrême, mais pourtant sans trop de minutie; puis, tout de suite, en arrière de ce premier plan, commence l'enveloppement de toutes choses. L'effet de ce spectacle, où la lumière calme apparaît combattue par la brume grise et à peine transparente, est excellemment observé et rendu.

Cette étude des envois de l'Autriche-Hongrie ne serait pas complète si nous ne disions un mot des brillantes et spirituelles aquarelles de M. Passini; c'est Venise qui l'inspire, et elle l'inspire bien. Regardez plutôt la *Procession* et le *Pont à Venise.* Nous avons déjà dit un mot des remarquables aquarelles de M. Rudolf Alt, des vues de monument pour la plupart. Il ne nous reste donc plus, pour clore cet inventaire, qu'à mentionner les cartons de Steinle et les dessins de Führich, mort en 1876, qui sont là pour nous montrer quelle évolution profonde vient de s'ac-

complir à Vienne, et combien, à l'heure présente, l'art s'y éloigne de l'idéal des Overbeck, des Cornelius et des Kaulbach, que suivaient, au contraire, si étroitement les peintres des générations précédentes.

L'ITALIE.

Très épris de singularités et de raffinements; curieux par delà l'outrance des virtuosités de l'exécution; doué au surplus des plus délicates aptitudes aux habiletés et aux prestesses de l'outil, et porté, par conséquent, à s'en exagérer le mérite dans le rendu de la forme ou dans l'expression de la couleur, l'art italien, dont le réveil date encore d'hier, traverse visiblement une période d'hésitation, d'incertitude et de trouble.

Mais, tandis que cet art tâtonne, s'interroge et cherche, comme à l'aventure, à débrouiller son avenir, il y aurait, ce semble, plus que de la témérité à vouloir, d'après ses envois au Champ de Mars, formuler des augures, encore moins des arrêts, que l'œuvre de demain pourrait si aisément contredire.

N'est-ce donc pas déjà, en soi, quelque chose d'étonnant que l'Italie, sollicitée et comme opprimée par tant d'imposantes traditions, ait su en éviter le dangereux écueil et rester franchement de son temps? Plus judicieuse et moins empressée à fulminer ses plus sévères pronostics, la critique eût dû lui en tenir meilleur compte et ne pas tant se hâter de crier à la perdition et à l'anarchie.

Comparer l'Italie vivante à l'Italie du passé, écraser le présent et le condamner à l'impuissance, à l'avortement, à l'immobilité, en lui opposant sans cesse les gloires et les génies d'autrefois, ce sont là des procédés de discussion dont la banalité n'exclut pas l'injustice. Il faut bien reconnaître, au surplus que la critique n'éprouve pas toujours pour l'emploi du lieu commun tout le discret éloignement dont elle devrait faire état dans la rédaction de ses sentences. Et comme il est heureux dès lors que celles-ci ne demeurent que rarement sans appel! Avec ce recours, toujours libéralement ouvert, l'art italien peut s'abandonner librement à ses piquantes et originales recherches en dehors de tout parti pris d'imitation rétrospective. L'Italie politique s'est reconquise; l'Italie artiste saura bien se reconstituer à son tour. Qu'elle ose donc! L'avenir est aux audacieux.

Il ne nous paraît pas, du reste, qu'elle soit si fort à morigéner, encore

moins tant à plaindre, la nation qui en statuaire, a conçu le *Jenner*. Une telle œuvre — non, bien entendu, par son côté technique, quelque précieusement traité qu'il soit, mais par la portée, l'élévation et la modernité de l'idée qu'elle incarne et glorifie — est assurément appelée à marquer une date entre l'art de la tradition, l'art du passé et l'art de demain. Dans quelle sculpture trouverait-on, au Champ de Mars, plus de sentiment, plus de sincérité et de pénétrante expression, alliés à un caractère aussi fortement naturaliste, aussi franchement moderne et vivant? L'art évolue et cherche encore sa voie que, déjà, une des premières, l'Italie l'a entrevue et pressentie. C'est bien quelque chose. Et en peinture, elle ne nous paraît pas absolument menacée de stérilité l'école qui, dans ses rangs encore indisciplinés, compte tant d'artistes de tempérament, singuliers, personnels, *impressionnistes* et *japonistes*, *fortunistes* et *paroxystes*, étranges, bizarres, parfois même extravagants ceux-ci; ceux-là tout à fait insoumis, véritables enfants perdus du groupe, des révoltés enfin. Pourquoi plaindrions-nous l'Italie de cet éparpillement? N'est-ce pas une des conditions de la vitalité de l'art qu'il s'efforce, s'ingénie, et ne soit pas partout identique à lui-même? Or, s'il subsiste encore, par delà les Alpes, une certaine communauté de tendances parmi la jeune école, on n'y saurait en tout cas découvrir la marque d'une direction ou d'un enseignement dogmatiques, absorbants ou exclusifs. C'est, du reste, ce que prouvent clairement les envois de l'Italie à l'Exposition universelle.

J'imagine que, lorsqu'il s'est agi, dans le jury des récompenses, d'attribuer une médaille d'honneur à l'Italie, l'embarras de la donner au plus digne a dû être grand. Entre MM. de Pasini et de Nittis le choix était en effet assez difficile. Tous les deux, dans un mode bien différent, sont des peintres de race, des hommes de mérite. Établir ou discuter la supériorité de celui-ci sur celui-là n'entre point dans nos visées; nous préférons ne pas nous mêler à ces questions de récompenses, toujours un peu personnelles et délicates, et chercher plutôt à communiquer à nos lecteurs quelque chose de l'estime que nous professons pour l'un et pour l'autre de ces aimables et brillants talents.

M. Pasini, que la critique n'a peut-être pas eu jusqu'ici l'occasion d'étudier devant un ensemble d'ouvrages aussi intéressant, est un des fidèles de nos Salons annuels. Depuis 1859, il y a obtenu successivement les plus hautes distinctions. A vrai dire, c'est un des nôtres, et si l'Italie l'a réclamé à l'Exposition universelle comme un de ses fils, la France, en cas de litige, aurait pu, à meilleur titre encore, invoquer le précédent du

fameux jugement de Salomon et faire valoir les indiscutables droits de la maternité spirituelle.

C'est en Orient, en Perse, en Syrie, au Liban, à Constantinople, que M. Pasini va chercher ses inspirations, et il y a trouvé une note toute personnelle et d'une saveur bien particulière. Si, comme chez Fromentin, qu'on lui a souvent opposé, son coloris est tendre, frais, distingué, lumi-



FIGURES DU TABLEAU DE M. DE NITTIS : « WESTMINSTER ».

(Croquis de l'artiste.)

neux, s'il s'est souvent épris des demi-teintes, des délicates transparences de l'ombre et de ses chaudes harmonies, son accent est généralement plus ferme, plus robuste, plus intense, et l'ensemble de son œuvre en acquiert une valeur de certitude, de sincérité et de caractère qui a son éloquence propre. Il suffit, du reste, de rapprocher *la Chasse au faucon*, de M. Pasini, de tel sujet analogue ou non, pris en Algérie, et traité par Fromentin, pour qu'on saisisse, à première vue, les différences de tempérament et de

sentiment qui séparent ces deux maîtres, rivaux cependant sur le terrain commun de la recherche de la couleur locale, de la rareté du ton et de la coquetterie de l'expression.

L'œuvre de M. Pasini est déjà considérable. Les lecteurs de la *Gazette* en sont trop bien informés pour que nous ayons à remettre sous leurs yeux l'analyse détaillée des onze tableaux qu'il a présentés au Champ de Mars. La plupart ont été décrits dans nos colonnes à l'occasion des Salons annuels, et nous voulons éviter les redites. Ce ne sera point, toutefois, excéder notre droit que de dire un mot de nos préférences et de rappeler quelques morceaux particulièrement remarquables. C'est à ce titre que nous mentionnerons le *Marché sur la place de la mosquée de Jeni-Djiami* (daté de 1873), la vue de la *Porte nord* de cette même mosquée (1874) et l'*Entrevue des deux chefs Metualis* (1875), une scène grandiose, à laquelle l'artiste a donné pour cadre une pittoresque vallée du Liban, gorge toute verdoyante, aux pentes tantôt surplombées de rochers gris, tantôt ombragées de majestueux bouquets de palmiers. Je dois citer encore ce *Faubourg de Constantinople,* exposé l'an dernier, une merveille de fourmillement de vie, de lumière et de richesse de coloration, et cette *Cour d'un vieux conak,* tout enveloppée de silence et d'ombre, avec son puits aux ferrements curieusement ouvragés, et ses envolées de tourterelles grises, demi-sauvages et demi-familières, accourant à l'appel du gardien, peut-être le seul hôte de ce mystérieux palais.

Nous ne nous souvenons pas que la *Gazette* ait jamais parlé de la *Promenade dans le jardin du harem,* qui fait aujourd'hui partie de la riche et intéressante galerie formée à Lisbonne par M. le vicomte Daupias.

Rien de plus finement observé dans sa gravité familière et dans sa pompe un peu bouffonne que cette amusante *turquerie,* empruntée aux mœurs intimes du harem. C'est l'heure de la promenade journalière. Avec la passivité, la régularité ennuyée et une lourdeur d'allures qui sont autant de traits d'observation spirituellement rendus par l'artiste, la Khanoun, avec sa suite, accomplit sa sortie habituelle sous l'œil vigilant de l'eunuque. L'enclos, le jardin, n'est pas grand, enserré qu'il est, comme le préau d'une prison, par les murailles mêmes du harem, avec ses hautes fenêtres grillées, aux archivoltes décorées de faïences de Perse, d'un bleu de turquoise, relevées d'élégantes arabesques s'enlevant en clair. Un gros oranger, près d'une fontaine, quelques lauriers-roses, un palmier, végétant assez tristement dans des pots, et une treille où grimpe un grêle jasmin, en composent toute la parure.

En tête du groupe marche gravement une négresse, vêtue d'une robe rose de Chine, et portant une guitare; puis vient la Khanoun, la dame, en robe de soie jaune clair, s'abritant sous un parasol aux reflets irisés que tient une suivante vêtue de rouge ponceau. Sur ses talons se pressent trois autres esclaves aux costumes chatoyants et nuancés de bleu intense, de rouge profond et de jaune; l'une est chargée du narghilé, l'autre des accessoires du café, une troisième a pittoresquement drapé un bout de tapis d'Orient sur un coin de son épaule.

Voilà la scène, et elle est charmante. Nous en aimons le dessin délicat, le mouvement toujours très juste et jusqu'à l'expression de lourd ennui des vivantes petites figures. Quant à la couleur, toute fraîche et fleurie, nous souhaitons qu'elle soit beaucoup étudiée par les *fortunistes* et les *paroxystes*. Ils y apprendraient l'art exquis — et si rare — d'associer les tons les plus montés dans une savante relation et d'en faire valoir toute la vivacité et l'éclat sans disparate et sans cri.

Un des caractères les plus frappants du talent de M. Pasini, c'est le goût parfait avec lequel il mêle ou fait prédominer dans ses compositions, selon les convenances de son sujet, l'architecture, le paysage ou la figure. A notre avis, on ne saurait trop le louer de la variété et de la mesure qu'il apporte à se servir de ces complexes éléments. Il convient, au surplus, d'ajouter que M. Pasini excelle également à les traduire. Progressant chaque jour, et chaque jour plus maître de ses pratiques, M. Pasini est, à cette heure, le premier de nos orientalistes : il est encore et surtout un beau peintre.

Avec M. de Nittis, la *Gazette* n'est point en reste. Dès 1872, alors qu'il envoyait au Salon ce joyau de peinture tout ensoleillé : la *Route de Brindisi*, qui réapparaît au Champ de Mars, plus affiné, plus vibrant encore dans ses lumineuses intensités sous l'émaillure et la blonde patine du temps, notre collaborateur Paul Mantz traçait ici même ces lignes si heureusement et sûrement intuitives : « Ce nom de M. Nittis, que la *Gazette* écrit pour la première fois, devra être retenu. » Si l'artiste ne recevait encore ce jour-là que le baptême de la notoriété, il est aujourd'hui compté parmi les plus aimés et les plus populaires. M. de Nittis a, d'ailleurs fait mieux que de tenir les promesses de ses débuts : il y a beau temps qu'il les a singulièrement élargies.

C'est un chercheur, un audacieux que M. de Nittis. Nature nerveuse et délicate, toute voie déjà battue lui paraît vulgaire. Il lui faut les sentiers ignorés, à peine foulés par d'autres : c'est un curieux que l'inconnu, le

nouveau, sollicitent de préférence et attirent. Nul, plus que lui, n'a dans l'école le sens des élégances féminines et le goût de la modernité.

Dès ses premières productions, on l'avait justement rapproché de Meissonier : brusquement M. de Nittis a laissé là cette première manière précise, aiguë et si habile dans ses ténuités à exprimer le relief des formes, l'éloignement ou la diversité des choses. L'*impressionnisme* venait de tenter M. de Nittis, et il s'y est livré avec l'entraînement que ce tempérament si essentiellement artiste sait apporter à la poursuite de son rêve. Tout de suite il a mis au service de son nouvel idéal — traduire la vie, l'agitation, le fourmillement des grandes cités — les qualités d'observation, de distinction et d'esprit qu'il possède à un haut degré.

Ce n'est pas sans plaisir que nous retrouvons, au Champ de Mars, des morceaux aussi significatifs au point de vue du caractère que la *Place des Pyramides*, et *Paris vu du Pont-Royal*, des Salons de 1875 et de 1876, avec la transparence un peu voilée de leur grise atmosphère, sur laquelle d'élégantes petites figures, surprises dans leur mobilité, détachent leurs fines silhouettes, non pas crûment, mais dans la mesure parfaite qu'exige la tonalité de leur plan. Car, outre que l'impression chez M. de Nittis — sans jamais rester trop sommaire et trop abrégée — est toujours juste et délicate, il sait éviter l'écueil des vigueurs brutales, si faciles à qui pose des noirs sur des fonds neutres ou gris.

Ce n'est pas seulement Paris, c'est encore Londres, avec ses brumes épaisses, mélange de brouillard jaune et de fumées grises, qui a trouvé dans M. de Nittis un peintre d'une étonnante sincérité. *National Gallery, Trafalgar square, Bank of England, Piccadilly,* sont autant d'épreuves différentes d'une même et solide impression, sentie, vécue et traduite avec un rare bonheur. *Westminster* et *Canon bridge* fournissent, dans cette même donnée, une note à part. Ce ne sont pas là — il faut en convenir — des morceaux gais ; mais le pinceau de l'artiste, ému et comme oppressé par les fuligineuses vapeurs qui, à certains jours, sur les rives de la noire Tamise, enveloppent et obscurcissent toutes choses, n'a fait après tout que rendre la sensation loyalement éprouvée. Pour poignant, pour dramatique qu'il puisse paraître, l'effet dans ces deux pages *spleenétiques* et presque sinistres est la réalité même.

Sans qu'il y ait de notre faute, nous voilà bien loin de l'Italie, de la peinture italienne et de ses gaietés. Il est grandement temps que nous en venions aux ouvrages, moins importants sans doute, mais aussi moins familiers à nos lecteurs, des peintres restés fidèles aux choses du terroir.

LE CHARMEUR DE SERPENT



S'il fallait en juger par ce qui est exposé au Champ de Mars, l'histoire et la grande peinture, religieuse ou allégorique, seraient fort délaissées en Italie. Mais en est-il réellement ainsi ? A l'exception d'une ou deux compositions : *Jésus écoutant la lecture du jugement qui le condamne,* de M. Altamura, qui interprète l'Évangile à la manière de Bida ; d'une *Mater amabilis,* de M. Fontana ; d'un *Marcus Brutus après la bataille de Philippes,* de M. Simoni, seuls tableaux où se lise une préoccupation d'école, et encore de la grande toile où M. D. Induno représente *Victor-Emmanuel posant la première pierre de la galerie de Milan,* manière de peinture officielle, non pas mal agencée, ni malhabile, mais un peu monotone et triste d'aspect, nous ne voyons rien de transcendant à signaler. Les portraits aussi sont rares. Les meilleurs sont signés de M. Mose Bianchi, de M. Spiridon, qui a peint M. Gambetta, et de M. Bompiani, dont le portrait de Mme Bompiani se tiendrait très bien dans le voisinage des élégances féminines du plus mondain de nos portraitistes.

Une *Étude d'une jeune fille,* de M. Cammarano, est un beau morceau de peintre, d'une facture singulière et bien personnelle. M. Cammarano, en impressionniste intelligent, se garde de peindre plat, et il sait tenir compte des jeux de la lumière et de ses reflets autour d'un relief. Sa couleur a beaucoup de solidité et de vie.

L'anecdote historique et les sujets de demi-caractère sont très en vogue dans les ateliers transalpins. Je ne puis que mentionner — ne pouvant tout dire — les envois de M. Mussini : une *Heure d'été ;* de M. Vannutelli : la *Monferrina;* de M. Battaglia : *Carmine Giordano faisant répéter la pastorale aux dominicains ;* de M. Castiglione : le *Château de Haldon Hall* au moment où il est envahi par les soldats de Cromwell, ainsi qu'une seconde toile du même artiste, intitulée *Une Visite chez l'oncle cardinal.* En somme, ce sont là autant de tableaux estimables et brillants, mais que ne recommande à notre étude aucune qualité tout à fait saillante. Il nous a paru que le sujet traité à la fois par MM. Pagliano et Didioni n'avait point manqué son effet sur la foule : il s'agit de la scène du divorce entre Napoléon et Joséphine. L'une se joue à trois personnages, l'autre seulement à deux. Ces compositions sont d'aimables morceaux de facture, où le mobilier, les étoffes, le rendu des accessoires, l'emportent sur le sentiment et l'expression. Or nous ne saurions être ému là où il n'y a que de la mise en scène. Le drame intime n'y est pas.

La *Rixe,* de M. Detti ; une *Fête sur le canal Grande,* de M. Delleani, qui voudrait mêler Fortuny à Véronèse ; le *Retour du baptême*, de

M. Jacovacci; un autre *Baptême dans la ville d'Ischia,* de M. Jorris; la *Vie orientale,* de M. Massarini; le *Retour de la fête de la Vierge de l'Arco,* de M. F. Mancini; un *Mariage en Lombardie,* de M. Mantegazza, sont des compositions mouvementées, très ingénieuses d'arrangement et, pour le surplus, d'une vivacité de coloration qui est caractéristique à cette heure dans toute l'école. C'est encore par la couleur, plutôt que par la solidité du dessin, que se recommandent une foule de sujets empruntés, comme quelques-uns des précédents, à la vie au grand air, aux coutumes locales, aux fêtes nationales, et parmi ceux-là je note comme des morceaux tout de brio : *Italie, 1865,* de M. J. Induno; le *Retour de la fête de Montevergine,* de Mme Sindici Stuart; le *Matin de la fête,* de M. Nono, et un *Baptême de gala,* de M. Pastoris. Un *Coucher de soleil* (rivière de Gênes), de M. Giulano, se distingue de la moyenne des autres ouvrages par la largeur et le charme de sa facture. Nous notons surtout dans ce tableau, où de belles jeunes filles passent, au bord de la mer azurée, en chantant et en se tenant par la main, une poésie d'arrangement et d'expression qui évoque, sans plus de rapprochement d'ailleurs, le souvenir du *Choral* de Charles Marchal. *Avant le tournoi,* de M. Marchetti, dont la *Gazette* donne un spirituel croquis, est également à ranger parmi les plus pétillantes toiles de l'exposition italienne. Bien agencée dans sa disposition générale et dans ses parties de détail, cette vive et charmante page fait le plus grand honneur à M. Marchetti.

On est frappé, en parcourant l'Exposition italienne, du grand nombre de sujets intimes, spirituellement composés, très écrits, trop écrits même parfois dans leur exécution appliquée, mais qui rachètent ce travers — endémique dans l'école — par la gaieté, la finesse de l'expression, en même temps que par l'éclat et par le choix presque toujours heureux des tonalités. La plupart de ces petites toiles sont un heureux compromis entre les pratiques de Fortuny et la manière de nos propres peintres de genre.

L'*Amateur d'antiquités,* de M. J. Induno; l'*Avare,* de M. Piccinni; un *Prêtre,* de M. Volpe; la *Lecture,* de M. Quadrone; l'*Essai du corset,* de M. Spiridon, appartiennent à cette école composite où le soin de la mise en scène et le rendu excessif du détail sont des préoccupations dominantes. Sans viser à tant de recherches, la *Revue de l'héritage,* de M. E. Pagliano, le *Retour du baptême* et la *Gondole,* de M. F. Jacovacci, se présentent comme d'excellents et amusants tableaux où les caresses de la brosse n'exagèrent point trop l'intention et se gardent de détruire, au profit des accessoires, l'harmonieux effet de l'ensemble.

Une bonne peinture encore, c'est la *Dernière Messe,* de M. de Nigris, d'une bien jolie couleur et d'une facture qui ne manque ni d'imprévu ni d'originalité. Nous notons aussi un petit *Bacchus* et quelques autres études de M. A Mancini, traitées avec liberté et dans un piquant sentiment de couleur.

Le *japonisme* a ses adeptes par delà les monts, tout comme à Paris. M. Favretto s'en montre épris dans son *Atelier de tailleur,* tout plein de jolies *taches,* très habilement contrastées du reste, et M. E. Gignous, un sectateur décidé dans l'éblouissant morceau qu'il a appelé les *Fleurs du couvent,* un coin de nature inculte où fleurissent en tout abandon, sur leurs hautes et élégantes tiges, des roses trémières, rose clair, rouge de sang et rouge pourpre, dont les notes aiguës ou graves se détachent sur les verts intenses et variés des herbes folles et des feuillages.

Il y a plus que des traces de *paroxysme* dans le *Viatique* de M. Gioli, qui, par ses outrances de coloration, se rattache au maître du genre, M. Michetti.

A quel besoin de singularité ou de fantaisie effrénée a donc obéi celui-ci lorsqu'il a peint cet étrange rébus que le catalogue intitule *Printemps et Amours?* Quelle folie ou plutôt quelle *chinoiserie* est cela? Que viennent faire sur ce promontoire, que baigne la mer bleue, ce vol d'Amours de terre cuite — puisque Amours il y a de par le catalogue — jouant, sautant, se culbutant, grimpant aux branches d'un amandier en fleur, et plus turbulents dans leurs jeux qu'une bande d'écoliers en vacances? Pourquoi ces étoffes japonaises, ces draperies archaïques, ces attifements bizarres? et pourquoi encore ces marbrures de bleu indigo qui zèbrent, comme des hachures jetées au hasard, cette composition extravagante? Qui nous donnera le mot de cette énigme, que ne révèle point l'examen de cette peinture paradoxale, ahurissante, hallucinée, sans doute la vision, le songe creux de quelque cerveau en délire?

Le *Baiser,* un autre tableau de M. Michetti, n'affiche, du moins, d'autre prétention que de nous montrer jusqu'à quelles sonorités peuvent atteindre certaines valeurs de rouge, de bleu et de vert, habilement contrastées. En ce sens, la pratique de M. Michetti tient véritablement du prodige.

L'école italienne contemporaine ne manque pas d'artistes attentifs à interroger les aspects généraux ou les particularités du milieu natal et à en rendre les côtés pittoresques, la poésie, la grandeur. S'il a fait sur la terre d'Égypte une excursion heureuse qu'attestent deux bonnes toiles

exposées au Champ de Mars : les *Pyramides* et le *Sphinx,* M. Vertunni prouve dans son étude de ruines de *Pœstum* et dans son paysage, les *Marais Pontins,* qu'il ressent vivement les impressions de terroir et qu'il en rend fortement le caractère. Ainsi encore de M. Ciardi, un peintre véridique du ciel vénitien, et de M. Pittara, qui nous montre dans la campagne romaine, au milieu des broussailles, un marais où se vautrent des buffles, tout illuminé des rayons d'un soleil couchant aux chaudes et puissantes transparences. M. Simonetti, un élève de Fortuny, a peint dans sa manière précise, *agatisée,* accusant chaque détail, chaque relief, la *Via Giuseppe Mancinelli, à Palazzolo.* MM. Pagano et Bartesago participent de cette même méthode et l'exagèrent.

Deux paysagistes de talent, MM. Tivoli et Rossano, sont devenus des nôtres. L'un expose une grande toile : les *Bords de la Seine,* un peu flottante et molle dans ses lignes, mais lumineuse et fraîche; l'autre, plusieurs fines études : l'*Inondation de la Seine,* les *Faucheurs* et les *Environs de Montretout.*

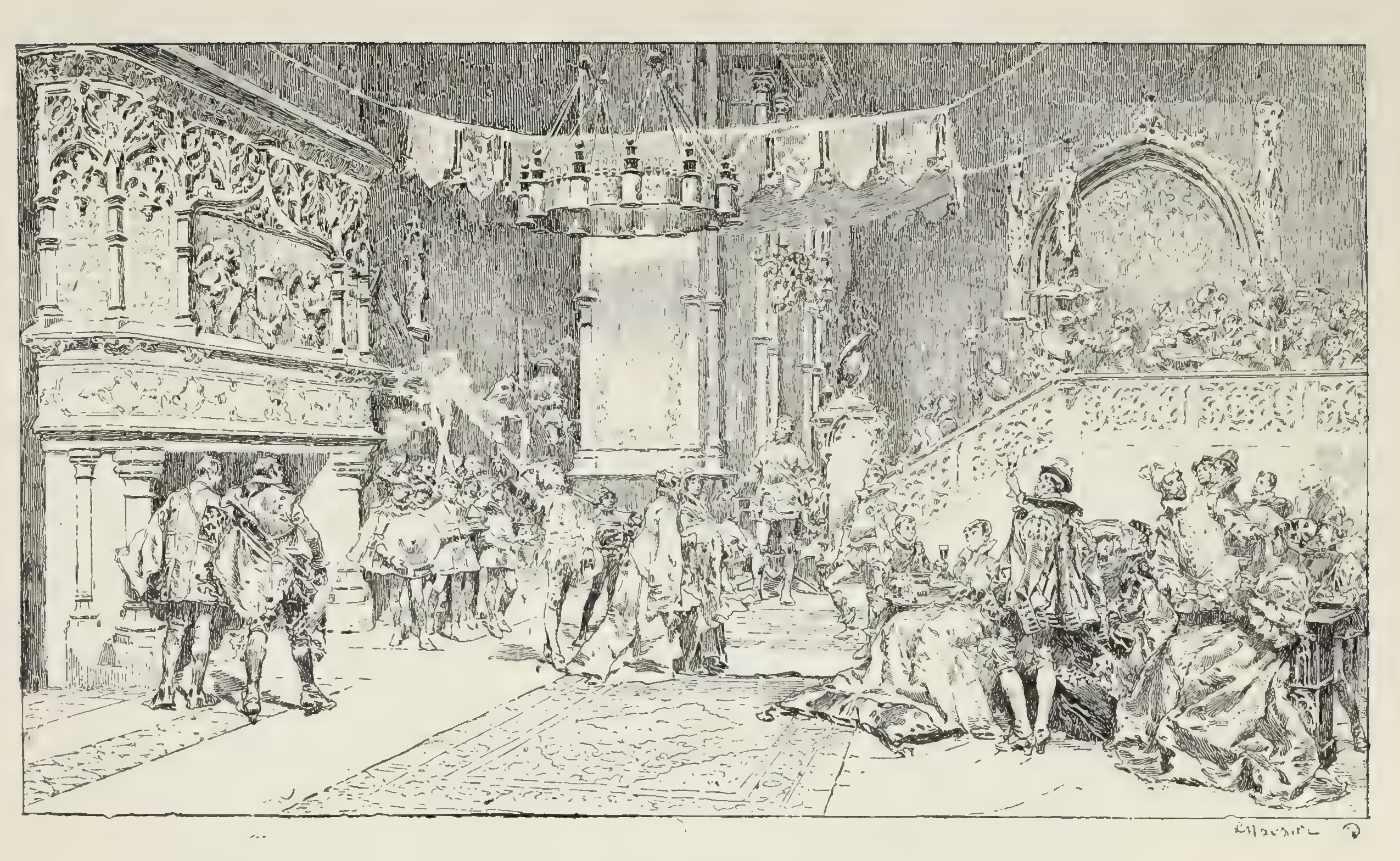
On sait avec quelle habileté les artistes italiens traitent l'aquarelle. L'Exposition du Champ de Mars en renferme de superbes spécimens : scènes de mœurs, paysages, études diverses; un de nos collaborateurs s'occupe, dans un article spécial, de ces aimables et brillantes productions.

LA GRÈCE

La terre classique du beau idéal, comme des plus nobles, des plus hautes, des plus parfaites manifestations de l'art, a vu se tarir, depuis des siècles, ses forces créatrices. Si l'art grec survit dans la mémoire des peuples, ce n'est plus que par ses augustes monuments et ses impérissables souvenirs. Pourquoi évoquerions-nous vainement ce passé en face du présent?

L'Exposition de la Grèce occupe une bien petite place au Champ de Mars. Nous n'avons point charge d'en étudier la statuaire. Reste la peinture. Elle n'est ni sans intérêt ni sans mérite, et témoigne que les artistes grecs ont le goût inné et le culte de la couleur.

M. N. Lytras, un nom qui ne nous est pas familier, a signé plusieurs jolies toiles dont les sujets sont empruntés aux mœurs nationales. La *Jeune Fille enlevée,* l'*Orpheline,* le *Baiser,* la *Veille de la nouvelle année,*



AVANT LE TOURNOI, TABLEAU DE M. MARCHETTI.

(Dessin de l'artiste.)

sont autant de charmantes compositions, d'un coloris délicat, lumineux, présentant des blancs hardiment enlevés sur des fonds clairs et qui ne manquent ni d'accent ni de saveur.

Dans ses *Fiançailles en Grèce,* M. N. Gyzis s'inspire aussi des coutumes traditionnelles; son tableau, bien composé et peint avec beaucoup de finesse, dans une tonalité blonde, laisse le plus agréable souvenir. M. Gyzis a exposé en même temps une *Tête d'Arabe,* étude d'un superbe caractère et d'une facture énergique.

M. Th. Ralli, un des élèves les plus distingués de l'atelier de M. Gérome, expose couramment à nos Salons annuels. Une *Soubrette Louis XIV Nasli jouant de la guitare, Nurmahal la danseuse* et *Après l'enterrement* forment son lot au Champ de Mars, et ce lot est des plus frais et des plus coquets.

Nous notons un très bon *Portrait de femme,* par M. Rizo, élève de de M. Cabanel, ainsi qu'un *Portrait d'homme,* par M. Xydias, d'une véritable valeur pour la fermeté du modelé et la puissance de la couleur.

M. Pantazis, qui habite la Belgique et expose quelquefois à Paris, suit les traditions chères à nos *impressionnistes.* Ses envois sont nombreux et variés. M. Pantazis peint des figures, des paysages, des effets de neige, des marines.

La plus importante de ses toiles est intitulée *Cruelle Nécessité.* Il s'agit là d'un artiste déchu, jouant du violon dans la rue; un reste de fierté se lit sur son visage et perce à travers l'humilité de la pose. Cette étude réaliste est d'une expression saisissante et d'une solide couleur.

SUISSE

Sans être nombreux, puisqu'ils ne comprennent guère qu'une centaine d'ouvrages de sculpture et de peinture; sans même que leur valeur tranche sur la moyenne des autres expositions par l'originalité de l'invention, de la pratique ou du caractère, les envois de la Suisse, à l'Exposition universelle, n'en présentent pas moins à la critique des éléments de discussion et d'étude d'un sérieux intérêt.

A ne prendre seulement que la question de mesure dans laquelle l'action de l'État s'exerce, chez nos voisins, à l'endroit des beaux-arts, ou celle de l'utilité même de ces rapports, et cette autre, encore si obscure,

des conditions nouvelles que semblent devoir indiquer aux arts plastiques les mœurs, les goûts, les tendances des sociétés républicaines, l'Exposition de la Suisse soulèverait déjà, on le voit, plus d'un curieux problème.

Mais, strictement limité à la constatation de l'état présent de l'art chez les diverses nationalités représentées au Champ de Mars, notre cadre nous interdit de toucher à ces questions autrement que pour en indiquer sommairement la nature et la portée.

Aussi nous bornerons-nous à faire observer à nos lecteurs que la Suisse, pays d'application des libertés radicales, abandonnant à l'initiative individuelle, aux collectivités particulières, une action dirigeante qu'elle se refuse d'assumer, répond simplement aux partisans de la centralisation gouvernementale, à ceux-là qui pensent que l'État, fût-il démocratique, est tenu, de toute nécessité, de protéger, de diriger et d'avoir les Beaux-Arts en étroite tutelle, en montrant dans les diverses branches de la production artistique — entièrement laissée à elle-même — une activité, des efforts et une expansion dans tous les sens qui sont loin de témoigner contre l'excellence de son libre principe.

En face des frappants résultats obtenus de cette pratique du *self-acting,* si absolument en opposition avec nos traditions administratives, et sans vouloir prématurément conclure d'une expérience qui, historiquement, n'est d'ailleurs ni nouvelle ni unique, nous nous en tiendrons à cette remarque, qu'en fin de compte il n'appartiendra pas à l'école autoritaire de tirer de l'Exposition de la Suisse de nouveaux et bien victorieux arguments.

Obéissant à d'irrésistibles affinités de langage et de race, la Suisse se trouve entraînée dans le mouvement intellectuel et artistique des grandes nationalités qui l'enveloppent. Aussi n'est-elle point parvenue et ne parviendra-t-elle sans doute jamais à se créer une expression d'art propre, une école. De même donc que la Confédération helvétique est composé, de cantons de langues allemande, française et italienne, de même on voit clairement au Champ de Mars l'Allemagne, la France et l'Italie exercer sur ses artistes une influence plus ou moins directe et prépondérante. A l'heure présente, c'est la France qui paraît y avoir la plus large part.

Dans leurs honorables efforts pour aborder l'art élevé, MM. Léon-Paul Robert et Zuber-Bühler se réclament tout particulièrement de notre enseignement académique. On sait que le tableau de M. L.-P. Robert, les *Zéphyrs d'un beau soir,* exposé au Salon de l'année dernière, lui a valu une médaille. Sa composition, agencée avec goût, est d'un dessin

assez remarquable, mais d'une coloration bien peu juvénile et trop assagie. La *Naissance de Vénus*, de M. Zuber-Bühler, vise au style. L'arrangement en est gracieux et la couleur suffisamment décorative, quoique un peu conventionnelle et mince. M. Zuber-Bühler est un élève de Picot.

Nous noterons rapidement quelques portraits d'une réelle valeur, tels, par exemple, que le portrait de femme, en toilette de satin blanc, s'enlevant sur une draperie rouge sombre, qu'a signé M. A. Berthoud; le portrait très vivant de M. Cérésole, ancien président de la Confédération suisse, par le même artiste; la *Famille F...*, de M. E. Stückelberg, qui s'y montre un peintre robuste, contenu et très expressif, de même que dans ses autres portraits de M. N. B... et de M[me] St... On retrouve dans ce dernier quelque chose du sentiment délicat de Flandrin, et cette poétique affinité vaut qu'on la relève.

Les sujets pittoresques occupent dans l'Exposition de la Suisse une place assez importante. Tandis que M. Castres avec sa *Caravane*, que MM. Eugène et Jules Girardet avec leurs diverses études prises au Maroc, s'appliquent à suivre les traditions de nos peintres de l'Orient, M. Conrad Grob s'inspire de l'histoire de sa patrie et reproduit, avec ses curieux détails de costumes et d'armes, la *Bataille de Sempach*.

Les sujets de genre sont plus nombreux encore. Quelques-uns sont des morceaux très étudiés, très peints et veulent une étude attentive. Le *Dîner de circonstance*, de M. Vautier, — né à Lausanne, mais qui travaille à Dusseldorf, — placerait partout son auteur au premier rang dans la peinture de mœurs. C'est là, en effet, une remarquable et fort amusante composition, aussi variée de types que de physionomies et toute pleine sous son apparente bonhomie de la plus spirituelle causticité d'observation, mise au service d'une pratique consommée et de la plus parfaite entente de la construction du tableau. Il y à là, assis à table, promenant son regard de supériorité accueillante sur l'assistance de paysans, tout embarrassés de leur personne et gênés encore par leurs habits des dimanches, un certain personnage officiel, sans doute quelque préfet en tournée, décoré, cravaté de blanc, gourmé, important, qui est une figure excellente. Un autre excellent type, c'est le militaire retraité, vu de dos, avec un grand col noir qui lui sangle la nuque. Le pasteur, son interlocuteur, ainsi que l'homme assis entre eux possèdent des têtes comiques d'une vérité d'observation saisissante, de ces têtes dont on dit qu'on les a certainement vues quelque part. Debout, près du préfet, une belle fille, les

mains croisées, le regarde, l'étudie pour mieux dire, du coin de l'œil, et son expression mi-admirative, mi-railleuse, est de la plus piquante finesse. A droite, une vieille servante apporte glorieusement le potage, et, tandis que les paysans font encore mille façons pour prendre leur place au bas bout de la table, on voit se presser au dehors, contre les vitres de la porte, de curieuses têtes d'enfants. Le *Dîner de circonstance,* seul tableau qu'expose M. Vautier, date déjà de 1871. S'il nous révèle qu'à cette époque l'artiste inclinait visiblement à suivre dans ses colorations, à dessein apaisées et un peu trop tranquilles, les méthodes de M. Knaus, il ne nous renseigne pas sur les modifications qui auront pu s'introduire depuis lors dans ce curieux talent. Profondément doué autrefois du sentiment de la grâce rustique et des gaietés naïves, il est à regretter, dans l'intérêt de notre enquête, que M. Vautier n'ait pas joint à son envoi quelque autre sujet, d'allures plus simples et franches, moins chargé aussi d'intentions : M. Vautier est, parmi les peintres, du petit nombre de ceux dont on voudrait tout connaître.

Nous revoyons avec plaisir l'amusant tableau intitulé le *Mariage à la mairie,* que M. Simon Durand avait envoyé au Salon de 1875 ; on se souvient du franc succès de gaieté qu'il y obtint avec les mines inquiètes, troublées, impatientes, des invités de cette risible noce, attendant *son marié* problématique. M. Simon Durand nous montre encore deux autres toiles d'une facture plus libre et plus nouvelle. L'une, désignée au catalogue sous le titre de *Un bout de conduite,* représente une troupe de bohémiens précédés de leur chariot, menant leurs ours en laisse et s'avançant, chargés de leur attirail, par un chemin tout blanc de neige, sous l'étroite surveillance de deux bons gendarmes. L'autre toile, *Un marché,* est un véritable feu d'artifice de tons éclatants et heurtés. Il y a là une exubérance et un appétit de couleur qui se disciplineront certainement quelque jour ; M. Simon Durand en est encore à chercher sa voie, mais il nous semble de taille à se faire une personnalité.

Deux tableaux de genre : les *Bohémiens au bord de la Birs* et la *Diseuse de bonne aventure,* par M. Stückelberg, sont des morceaux solidement peints et très expressifs, mais un peu appuyés et éparpillés d'arrangement et d'effet. La *Politique au couvent,* de M. Bosshardt, se réclame de l'école de Munich pour la propreté et les procédés lisses et un peu ténus de l'exécution. *Il pleut,* par M. Ravel, de Genève, est une jolie peinture, finement observée, et la *Fournée au village,* de M. Burnand, composition trop serrée et manquant d'air dans les plans de gauche, n'en

dénonce pas moins, chez son auteur, un certain sentiment des choses de la vie champêtre. Nous n'aurons garde d'omettre le *Marché de Traëtto,* de M. Bourcart, scène fourmillante d'agitation et de vie, traitée dans la couleur en vogue à cette heure à Naples, c'est-à-dire gaie, légère et tout à fait pimpante d'aspect.

Si Calame et Diday ont encore en Suisse des continuateurs de leur manière détaillée, mesquine et froide, de rendre la nature alpestre, nous l'ignorons et nous ne voulons pas le savoir. Ce petit art-là, qui a pourtant eu ses enthousiastes et son école, est mort, bien mort, et l'influence de notre école naturaliste l'a, depuis longtemps, relégué dans ces espaces limbiques où errent sans doute aussi, ombres creuses et chimériques, les paysages historiques de Michalon, de Bidauld, de Watelet et de Valenciennes.

Les paysagistes helvétiques ont donc désappris les pauvretés de ces méthodes d'antan et écouté les éloquentes leçons de Th. Rousseau, de Troyon, de Courbet et de Daubigny. Aussi l'Exposition de la Suisse renferme-t-elle plus d'une bonne peinture due à l'étude attentive de ces maîtres ou puisée, à leur exemple, à des inspirations formelles et vécues. M. Bodmer, dont les lecteurs de la *Gazette* ont été souvent mis à même d'apprécier le talent, est un des vétérans parmi ces bons ouvriers et ces convaincus de la première heure : ses envois au Champ de Mars, des paysages, des études en forêt, de gracieux motifs de décoration, offrent tous de l'intérêt. M. Baudit, qui appartient à cette même génération d'artistes consciencieux, a deux paysages : la *Lande de Begaar* et l'*Étang de Lacanan*. Sans marquer une évolution dans sa manœuvre, ils montrent que le peintre progresse sans cesse et peut progresser encore. M. Castan, dans ses deux toiles intitulées *Sous bois dans le Berry* et les *Bords de la Creuse à Gargilesse,* si magistralement décrits par la plume de George Sand, fait preuve d'une fermeté de dessin dans l'assiette de ses terrains et dans la plantation de ses arbres, qui demanderait peut-être d'être soutenue par plus de vigueur et d'accent dans le coloris.

En bon élève d'Appian et de Courbet, M. Pata a peint grassement et largement un *Village de Normandie* par un temps de neige, ainsi qu'une excellente étude de la côte normande.

Nous citerons encore les deux paysages — des vues d'*Étangs* en Camargue — d'une couleur robuste et superbe, de M. Potter ; un très beau site de montagnes avec quelques animaux, de M. Lugardon ; *Unspunnen,*

environs d'Interlaken, par M. Auguste Berthoud, étude d'une grande sincérité et de l'effet le plus pittoresque ; les *Bords du lac Léman* et les *Laveuses de San-Remo,* de M. Bocion, en progrès marqué dans ses colorations plus largement comprises, et ne manquant ni de transparence ni d'harmonie, et encore ces paysages, pris en Hollande, par M. Stengelin, dont les ciels dramatiques et les terrains robustes et gras sont évidemment inspirés de l'étude des lumineux chefs-d'œuvre de Salomon Ruysdael et de Van Goyen.

Nous devons, sous peine de déni de justice, une mention toute spéciale aux paysages de M. E. David, un nom encore inconnu hier et que l'Exposition du Champ de Mars révèle avec quelque éclat. Sa *Campagne de Rome* est une page superbe, d'une solidité et d'une beauté de lignes qui atteignent véritablement à la grandeur. Les terrains bruns se déroulant en profils sévères ou s'exhaussant en collines majestueuses, bleuissent et s'effacent doucement dans les profondeurs d'un horizon d'un ton doux et clair où se perdent également les silhouettes des grands édifices de Rome : le Vatican, Saint-Pierre. Le ciel haut, aérien, avec ses légers nuages finement teintés de violet, est d'une extrême transparence. L'ensemble de ce beau paysage présente une séduisante et discrète harmonie ; si la facture en était un peu moins délicate et subtile, surtout dans les premiers plans, l'ouvrage de M. E. David pourrait facilement être considéré comme supérieur. Mais son autre toile, *le Bosphore,* est bien cette fois l'œuvre d'un coloriste déjà plus habile et surtout plus affermi. Bordée à gauche par un bois de cyprès qui couvre de ses ombres mystérieuses les tombes d'un cimetière turc, la mer bleue, couverte de navires et de barques aux voiles grises, fuit à l'horizon, estompé d'une légère brume et que surmonte un ciel fin, profond, où courent quelques nuées blanches et roses. A droite s'étend la côte d'Europe avec Constantinople, qu'on entrevoit dans l'éloignement, derrière une forêt de mâts. Ce paysage maritime est de la plus admirable justesse de ton et d'effet. En vérité, c'est bien là l'Orient, interprété par un artiste sincèrement épris de la magie de sa lumière et qui a su la comprendre et la traduire dans cet éclat voilé qui est comme sa grâce attendrie et sa plus pénétrante poésie.

Notre inventaire demeurerait incomplet si nous ne parlions, ne fût-ce que pour le nommer, de M. A. Deschamps, un peintre de nature morte qui sait faire reluire les cuivres d'une batterie de cuisine comme le pourrait un des maîtres du genre.

L'ESPAGNE ET LE PORTUGAL.

L'histoire des variations de la peinture espagnole au XIXe siècle vient de s'enrichir d'une nouvelle et curieuse évolution. Sans y être préparé, car c'est à peine si, des œuvres de Fortuny et de ses élèves, il lui avait été donné d'entrevoir autre chose que des ébauches et deux ou trois tableaux terminés, le public se trouve au Champ de Mars devant une véritable floraison dont la soudaineté, la vigueur, l'éclat, ne laissent pas de lui causer quelque surprise.

De ce qui se préparait dans l'école, rien, en effet, de significatif ne transpirait encore au moment de l'Exposition universelle de 1867. L'Espagne n'y était guère représentée que par quelques sujets d'histoire aussi sagement composés que sagement peints : on se souvient que Eduardo Rosalès y obtint une première médaille avec son tableau d'*Isabelle la Catholique dictant son testament*, ouvrage honorable sans doute, mais dont la valeur comme coloration ne diffère pas sensiblement de celle du dernier tableau de l'artiste, mort il y a quatre ans, tableau que nous retrouverons tout à l'heure au Champ de Mars. Quant à la jeune école, elle en était à peu près absente, et pour cause : Zamacois, Rico, Los Rios et beaucoup d'autres n'y avaient point été conviés, et les seuls coloristes qu'on y remarquait étaient MM. Palmaroli, avec le *Sermon à la chapelle Sixtine*, et Ruiperez, avec un délicieux *Joueur de guitare*.

Dans ce même temps, Fortuny, encore inconnu à Paris, peignait la *Fantasia arabe* : il en était donc à sa première manière. Depuis lors, l'école espagnole a fait bien du chemin : on en jugera en étudiant le caractère de son exposition au Champ de Mars.

L'Espagne, comme l'Italie, dont elle partage au surplus les inquiètes et fiévreuses aspirations, se montre grandement préoccupée de renouveau. Ici et là, même fermentation, mêmes entraînements, même gaspillage des énergies créatrices au profit de recherches, d'inventions, de dextérités, de subtilités de pratique, s'accusant, se faisant jour dans la technique de l'art avec les mêmes excessifs caractères : prédominance du procédé sur l'idée, soin extrême et exubérance du détail, outrance du rendu, ivresse de la couleur, tumulte des tons, affolement de la lumière crue, diffuse, du plein air, du *vrai soleil*.



Sûrement on pourrait constater chez quelques artistes des deux pays quelque chose comme une plus grande tension, comme une surexcitation de la sensibilité optique : la physionomie des choses est par eux mieux observée, plus scrupuleusement fouillée, plus nerveusement traduite; il y a, dans leur dessin, tentatives, efforts visibles pour poursuivre une expression plus serrée, plus intense et aussi plus multiple d'aspects et plus expansive des phénomènes extérieurs de la vie. Dans sa dernière manière, celle du *Choix du modèle* et du *Jardin des Arcadiens,* devenue aujourd'hui comme l'évangile des peintres dans les deux péninsules, Fortuny analyse le rayon, en scrute, en détaille à l'infini les infinies nuances, et les rend par des ruptures de ton d'une ténuité, d'une délicatesse à peine saisissables à l'œil humain. C'est le dernier mot de la pratique.

En ce sens il y a certains progrès acquis, et désormais toute école qui se piquera de dilettantisme d'exécution devra en tenir compte. Mais s'il est constant que cette peinture abonde en choses exquises et rares, qu'elle est toute pleine de qualités subtiles ; si elle a enrichi la palette de contrastes piquants, inattendus, ou de savoureuses consonances de tons ; si elle est faite des plus surprenantes agilités du pinceau ; si elle est enfin — à ne la prendre que dans le détail — comme une caresse et un régal pour les yeux, elle est, en revanche, bien éloignée d'atteindre au même degré de satisfaction et de séduction du côté des exigences de l'esprit. La virtuosité, en art, ne saurait tenir lieu d'une poétique, et là est le péril et l'écueil pour l'avenir des triomphantes pratiques de Fortuny. Certes, il est et restera personnellement un merveilleux peintre; mais qu'en sera-t-il de ses imitateurs?

Un tableau, pour être un tableau au sens esthétique du mot, exige une composition d'abord, puis l'effet clair, synthétique, circonscrit et s'affirmant bien au regard, soit à l'aide du jeu des lumières et des ombres et de l'apaisement savamment ménagé de teintes, soit à l'aide des appels de la couleur, s'imposant par ses valeurs, ses sonorités, ses vibrations, s'exaltant par des contrastes ou se fondant dans une harmonieuse unité.

De ces deux systèmes, auquel des deux répond l'école de Fortuny? Écoute-t-elle donc les conseils des Vénitiens, qui, tout en demandant à la palette ses ressources les plus variées et toutes ses opulences, n'ont garde d'éparpiller leurs richesses et d'émietter leur spectacle?

Obéit-elle plutôt aux enseignements des Hollandais, ces maîtres parfaits dans l'art exquis d'exprimer et d'inscrire une claire pensée dans une claire peinture?

Prendre un sujet comme au hasard dans le domaine du monde physique, transporter un coin de nature sur une toile à la manière de l'objectif, mécaniquement, sans artifice, sans élimination, sans subordination aucune de l'accessoire au principal; ne sacrifier aucun détail, éclairer et colorer d'une égale force toutes les parties d'un tableau, cela ne constitue point un art et constitue même le contraire de l'art. Or c'est à cette négation qu'aboutirait finalement l'école de Fortuny si, poursuivant dans



VUE PRISE A GRENADE, PAR RICO.

(Croquis de l'artiste.)

la voie où elle est entrée, elle systématisait absolument les dangereuses méthodes de sa dernière manière.

Hâtons-nous, du reste, de reconnaître que dans le nombre des émules ou des disciples de Fortuny il se manifeste déjà plus d'un dissident, et que, d'autre part, — l'Exposition espagnole l'atteste, — les traditions de vigoureux réalisme et le goût des représentations tragiques, si chères à l'ancienne école, ont encore cours dans les Castilles.

C'est précisément de ces traditions que se réclame le tableau de M. Francisco Pradilla : *Jeanne la Folle,* qui a obtenu du jury la médaille d'honneur. L'œuvre est importante : elle appartient par sa composition

au genre anecdotique et permettrait peut-être quelques curieux rapprochements avec les sujets habituellement traités par M. J.-P. Laurens.

Philippe le Beau est mort; on ramène son corps dans un cercueil galonné d'or et décoré des armoiries royales; le funèbre cortège a fait halte en pleine campagne; on attend le jour, qui déjà montre sa pâle lueur à l'horizon, pour reprendre la marche. Debout, les cheveux au vent et les yeux fiévreusement fixés sur le cercueil qui renferme les restes du volage époux si éperdument aimé, Jeanne, vêtue de deuil, pleure et prie. Autour d'elle, des prêtres, des femmes sont agenouillés et contemplent la pauvre folle avec commisération et tristesse. A droite, le long d'un tertre sur lequel s'élève une petite chapelle, sont groupés les seigneurs et les dames de la suite; à gauche et à distance se presse la foule des hommes d'armes, des serviteurs et des paysans accourus à ce lugubre spectacle. Quatre cierges brûlent autour de la bière et jettent leur flamme jaune dans l'atmosphère froide et grise du matin : on a aussi allumé un feu de sarments, dont la fumée tourbillonne et monte en spirales épaisses; une des suivantes de la reine y réchauffe ses doigts engourdis. Tout cet ensemble, paysage et figures, est traité avec un sentiment remarquable aussi bien du drame historique que de l'expression physionomique et de l'effet pittoresque; la couleur en est harmonieuse et forte; l'ordonnance, d'un dessin élégant et toujours clair. Cette œuvre place très haut M. Pradilla, actuellement pensionnaire du gouvernement espagnol à Rome, et marque bien heureusement ses débuts dans la grande peinture.

Dans la *Mort de Lucrèce,* la dernière œuvre d'Eduardo Rosalès, une pointe de réalisme vient réchauffer à propos ce que ce sujet a de froid et de banal. Malheureusement l'exécution en est molle et manque de caractère : en somme, Rosalès, tout en restant un remarquable coloriste, avait plutôt reculé que progressé depuis l'Exposition de 1867.

Parmi les autres tentatives de grand art que nous montre l'Espagne, nous devons mentionner la *Mort de Francisco Pizârre,* de M. Ramirez, une composition tragique et d'un effet suffisamment farouche; l'*Origine de la république romaine,* où M. Plasencia, autre pensionnaire de l'Espagne à Rome, a peint en style déclamatoire la scène qui suivit la mort de Lucrèce; l'*Enterrement de saint Sébastien,* de M. Ferrant, peinture énergique; et enfin, parmi les ouvrages plus particulièrement pittoresques : *Guillen de Vinatea devant Alphonse IV,* de M. Sala, tableau assez mouvementé et traité avec une remarquable chaleur de coloris, et l'*Éducation du prince don Juan,* de M. Martinez Cubells, une scène fort

pittoresque qui a permis à l'artiste de mettre en jeu toutes les richesses de sa palette en nous racontant par le menu les costumes et les belles parures des seigneurs et des nobles dames de la cour de Castille.

Donnons maintenant un souvenir aux spirituelles, quoique moins ambitieuses toiles de Zamacois, qui, malheureusement, n'est représenté au Champ de Mars que par quelques morceaux très peu importants : le *Jeu d'échecs* et le *Favori du roi,* et, sans revenir sur ce que la *Gazette* a déjà publié au sujet de Fortuny, disons un mot de quelques-uns de ses tableaux.

Le *Mariage à la Vicaria* ne figure point au Champ de Mars, et l'absence en est d'autant plus regrettable que ce tableau marque une évolution décisive dans le talent de l'artiste, en même temps qu'on s'accorde à le considérer comme son plus parfait ouvrage. On sait par les journaux quel prodigieux succès il obtint lors de son exposition à Paris en 1870 : c'est véritablement de là que datent Fortuny, sa célébrité et sa fortune; c'est aussi de ce même moment qu'il commença d'exercer sur toute une génération de jeunes peintres cette puissante influence dont nous nous préoccupons, influence qui s'est étendue jusqu'à prendre les proportions d'une école.

L'Exposition ne nous montre pas non plus cette *Plage de Portici,* qui figurait dans la vente de Fortuny et qu'il terminait un mois à peine avant sa mort. Dans la pensée de l'artiste, cette peinture exécutée « en plein soleil et sans en escamoter un seul rayon » — ainsi que lui-même la décrivait — allait être, dans son talent, le point de départ d'une nouvelle transformation; Fortuny projetait, en effet, de ne plus peindre que des sujets empruntés à la vie vivante et traités dans un absolu sentiment de modernité; il s'avouait lassé de la friperie du XVIIIe siècle.

Nous retrouvons là, en revanche, beaucoup d'ouvrages de cette première manière, dont la *Fantasia arabe* est comme le type : manière dure, appuyée, aux colorations contrastées, rompues et parfois aigres à force d'oppositions violentes, mais où l'artiste ménage et cherche encore la concentration et l'unité de l'effet, dont il allait poursuivre systématiquement la diffusion dans ses dernières œuvres.

Le *Choix du modèle* et le *Jardin des Arcadiens,* terminés en 1874, sont peints dans cette nouvelle donnée de l'éclairement par la lumière crue et diffuse. C'est le triomphe du *morceau,* détaillé, fouillé, scruté, ciselé avec une adresse, une patience et une pénétration qui tiennent du prodige : nous le répétons, ce sont ces deux tableaux qui forment aujour-



Raimundo Madrazo, pinx. et del.

Exposition Universelle

PIERRETTE.

Gazette des Beaux-Arts

[illegible]

d'hui comme le corps de doctrine de cette *secte,* affolée de lumière et de rutilances, qui ne tend à rien de moins qu'à bouleverser les principes les plus élémentaires de la construction d'une peinture et à exiger de notre rétine des possibilités qui l'excèdent. Heureusement toute l'école espagnole n'en est pas là.

M. Martin Rico, dont l'exposition nous montre seize tableaux, pour la plupart de petite dimension, reste un des plus brillants émules de Fortuny. Mais, quoique fanatique de la pleine lumière, des tons rares et montés jusqu'à se rapprocher de l'aspect des pierres précieuses, il n'a garde, du moins, d'outrepasser les limites étroitement circonscrites de la vision humaine. M. Rico sauve d'ailleurs, par les fines enveloppes d'air où baignent ses petites figures et ses paysages, ce que sa touche a de pétillant et de frappé, et jamais il n'arrive à la sécheresse, malgré la décision et la netteté de son spectacle. Le *Canal à Venise,* le *Quai des Esclavons,* des vues prises à Rome, à Tolède, à l'Escurial, à Grenade, sont autant de morceaux exquis et par l'esprit de l'arrangement et par le soin extrême de la facture. Nous aimons beaucoup la *Marine près de Fontarabie,* où, dans de très petites dimensions, l'artiste sait nous donner la sensation de l'immensité du ciel et de cette autre immensité, la mer, et, aussi, dans un sentiment tout pittoresque, cette autre petite merveille, le *Marché de l'avenue Joséphine,* avec son gai fourmillement de passants, de marchandes, de petites bonnes et de chalands, saisis, *attrapés* sur le vif, d'une si jolie tonalité grise, piquetée de mille notes scintillantes, et d'une observation à la fois si juste et si piquante.

Comme Fortuny encore, M. Raimundo de Madrazo cherche l'éclat de la couleur et le triomphe du rayon, mais dans des données bien particulières et individuelles. M. de Madrazo n'expose pas moins de quatorze tableaux, parmi lesquels nous comptons cinq portraits, de petits paysages traités à la manière de Fortuny et de M. Rico, un sujet de genre très important : la *Sortie d'un bal costumé,* quelques études de types espagnols, et enfin une peinture décorative : la *Pierrette,* dont l'artiste a exécuté pour la *Gazette* un frais et spirituel dessin.

Nous ne saurions, en conscience, nous arrêter sur chacune de ces peintures, si variées de recherches, si intéressantes de facture et qui visent toutes à des harmonies claires et chantantes. Bornons-nous à citer les plus typiques, par exemple, ce gracieux portrait de fillette en robe de satin rose, assise dans un fauteuil de satin cramoisi, ayant près d'elle un vase de Chine rempli de pétunias, d'œillets et de géraniums avec un tapis

rouge pour premier plan. Tout ce rouge et ce rose enveloppant les roses carnations de l'enfant sont d'une audace extraordinaire et de l'effet à la fois le plus paradoxal et le plus fantaisiste; mais il faut bien avouer que ce *tour de force* symphonique est parfaitement réussi, et le succès excuse tout.

Le *Portrait de Coquelin,* dans le rôle d'Annibal, de l'*Aventurière,* avec son feutre sur l'oreille, son œil fin et impudent, sa lèvre narquoise, son nez retroussé, est d'une largeur de touche et d'une crânerie de couleur qui en font une œuvre singulièrement vivante et spirituelle.

C'est aussi une peinture bien vivante et joliment enlevée dans sa note pimentée que la *Sortie d'un bal costumé.* Le thème prêtait à la chose, et l'artiste en a tiré tout ce qu'il pouvait rendre comme sonorité, comme éclat et comme contraste de tons. La scène est d'ailleurs fort bien exposée et forme d'amusants et gais épisodes : ici, une pierrette relève son pierrot étalé sur le gazon; là-bas, un polichinelle entraîne à son bras une Japonaise, tout en échangeant quelque goguenardise avec une marquise Pompadour; un arlequin se trémousse sur le siège d'une voiture, et un Scapin, sentant l'air trop vif du matin, se hâte d'endosser un paletot brun; enfin, du haut du perron tout encombré, dévalent, dans un pittoresque désordre, des masques aux costumes les plus bigarrés et les plus pimpants de couleur, tandis que, à gauche, des cochers causent, fument, lisent ou dorment debout en attendant leurs maîtres. Tout ce monde s'agite, vit et baigne dans cette atmosphère grise des matinées d'hiver, peut-être un peu bien claire pour l'heure et la saison, car le gaz municipal brûle encore dans ses lanternes, et, sauf erreur, la scène doit se passer en temps de carnaval.

La *Pierrette* est aussi un frais et appétissant morceau de coloriste. Adossée à un panneau gris clair, elle se tient debout, son loup de velours noir à la main. Son costume est fait d'une jupe rose, à corsage d'un ton plus pâle, décoré de gros macarons assortis, qu'elle a retroussée sur son jupon gris-blanc plissé, très court, si court qu'il montre sa fine jambe recouverte d'un bas rose-chair. Sur ses épaules elle a jeté négligemment sa pelisse de satin rose, toute bordée de cygne et doublée de soie bleu pâle. Comme cela se doit, elle est gantée de blanc et chaussée de souliers de satin blanc que relèvent de coquettes bouffettes roses. Telle est cette aimable *Pierrette,* brossée avec quelque désinvolture, et qui, dans sa claire harmonie de rose et de blanc, a toute la grâce d'un jeune sourire.

Il faut, au surplus, admettre devant toutes ces débauches de blanc et de rose que, dans leurs mutuels rapports, quelque chose de la pétulante gaieté italienne se sera communiqué à la grave et austère Espagne : de

là, sans doute, cette foule de jolis tableaux, à sujets pétillants d'esprit et de verve comique, qui abondent dans l'exposition espagnole. Nous noterons parmi ces œuvres particulièrement charmantes, toutes colorées et fleuries : *Zaïda*, de M. Casade; l'*Atelier d'un peintre*, de M. Casanova; le *Concert de famille*, de M. Egusquiza; *Après l'averse*, de M. Ferriz; l'*Atelier de modiste*, de M. Garcia Hispaleto; *El santero*, de M. Gimenez; le *Philippe II à Hamptoncourt* et le *Perroquet effronté*, de M. Escosura; l'*Exorcisme*, de M. Martinez; une *Aventure de Don Quichotte*, de M. Moreno; le *Trouble-Fête*, de M. Mélida; *Pleurant sa maîtresse*, de M. Santa Cruz, et encore les trois amusants tableaux de M. Ribera : le *Café ambulant*, le *Café chantant* et la *Marchande de volailles*.

Après le baptême et les *Cadeaux de noce*, de M. Gonzalez, ont été exposés à Paris et sans doute appréciés de nos lecteurs comme des morceaux de coloriste tout à fait remarquables. Nous n'avons donc plus, pour achever notre consciencieuse enquête, sur l'exposition espagnole, qu'à mentionner les excellents paysages de M. Carlos Haes et de son élève M. Morera : les *Poissons*, de M. Gessa; divers intérieurs de cathédrale, de M. Gonzalvo, notamment l'*Intérieur de Saint-Marc, à Venise*, qui est une œuvre d'importance.

Le Portugal paraît n'avoir point été touché encore par le souffle de renouveau qui vient de transformer et de rajeunir la peinture espagnole. Ses envois au Champ de Mars sont bien peu nombreux. Comme en 1867, M. Lupi, professeur à l'académie de Lisbonne, expose quelques bons portraits, dont l'un, le portrait d'un *Aveugle*, d'une expression à la fois douloureuse et résignée, est assurément l'œuvre d'un artiste de grand talent. M. Lupi, qui peint également le paysage et le genre, nous montre une toile très pittoresque, les *Lavandières*, d'une tonalité vigoureuse et chaude. En citant maintenant un *Paysage* et la *Danseuse*, de M. Loureiro, la *Cruche cassée*, de M. Porto, et la *Fête du village*, de M. Leonet, nous aurons fait tout ce que nous commande le désir de ne rien omettre d'intéressant.

ÉTATS-UNIS.

Les municipalités, les sociétés libres, le département de l'instruction publique, rivalisent actuellement d'efforts aux États-Unis pour encourager et développer dans les écoles l'enseignement, la connaissance et la pra-

tique des arts du dessin. Des musées se fondent, et, chaque jour, des dons, des acquisitions viennent les compléter, les enrichir. Des progrès incessants et marqués sont l'indiscutable témoignage du succès de tant de louables efforts. Rien que par nos seules expositions, il serait déjà facile de constater combien depuis l'année 1855 se sont étendus et le goût et le culte des arts plastiques sur le nouveau continent. C'est à peine si à cette date on voyait figurer à notre première Exposition universelle une dizaine de peintres américains. En 1867, on en comptait une quarantaine, et, aujourd'hui, le catalogue *of american art* ne mentionne pas moins de 87 noms d'artistes, peintres, aquarellistes et graveurs, ayant envoyé le total respectable de 165 ouvrages, comprenant entre autres 127 tableaux et 23 aquarelles ou dessins. Ces chiffres ont bien leur éloquence.

Née d'hier, sans histoire, sans passé, il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'Amérique ne soit pas encore en possession d'un art national, où se traduisent et s'affirment nettement le tempérament, l'*humour* et le caractère de la race. Mais les temps ne sont peut-être pas bien éloignés où, du mélange actuel et encore confus d'originalité native et de traditions empruntées aux anciennes et aux modernes écoles de la vieille Europe, pourra jaillir un art singulier, imprégné de saveur locale ou de goût de terroir. L'active sève américaine monte et s'épand à cette heure dans toutes les directions, et il y a au Champ de Mars plus et autre chose que de vagues promesses : on y pressent comme l'annonce et l'apparence d'une floraison vigoureuse et prochaine.

Parmi les peintures exposées nous retrouvons bon nombre de toiles ayant figuré à nos récents Salons, entre autres les *Funérailles d'une momie*, de M. Bridgman, un élève de Gérome, qui affectionne l'antique et mystérieuse Égypte, et qui applique à la restituer dans ses cérémonies et ses rites sa double science d'archéologue et de coloriste. Une seconde peinture du même artiste, *Allah! Allah!* représente deux musulmans priant dans une mosquée de style moresque du plus excellent caractère architectural.

Toute une laborieuse colonie de peintres américains s'est fixée dans un coin de notre rude Bretagne et s'efforce d'en rendre les sites austères ou d'en traduire les mœurs intimes et patriarcales. Robert Wylie, l'auteur de la *Sorcière bretonne* exposée en 1872, y est mort l'an passé. Il s'était voué aux sujets bretons. Le *Conteur de légendes*, son dernier ouvrage, a fait partie du Salon de 1878, et nous rencontrons, dans la section américaine, la *Mort d'un chef vendéen*, encore un de ses tableaux importants, d'une tonalité forte, mais un peu assourdie par l'abus des noirs. M. Ho-

venden envoie de Pontaven, dans le Finistère, un *Intérieur breton*, scène de chouannerie, plus pittoresque qu'émouvante, et à laquelle nous préférons cet autre *Intérieur breton* qu'a signé M. Alden Weir : la femme file, et là-bas, dans l'ombre, l'homme allume gravement sa pipe. Cela est d'un arrangement simple, naïf même, mais bien observé et bien peint. Dans le *Sabotier*, de M. Edgar Ward, qui expose aussi une *Citerne à Venise*, la couleur est claire, mais précieuse, appuyée et non sans quelque sécheresse d'aspect.

S'il y a quelque chose de Millet et de Jules Breton dans les *Moissonneurs au repos* de M. Wyatt Eaton, dont une autre toile, intitulée *Rêverie*, un portrait sans doute, est d'une facture assez sommaire, il y a beaucoup de l'école de Dusseldorf dans la *Tonte des moutons en Bavière*, de M. Walter Shirlaw. Si *Cerise*, de M. Hamilton, rappelle Courbet, et ce n'est pas là un médiocre rapprochement, la *Vue de Venise*, de M. Gedney Bunce, peut avec honneur se réclamer des meilleurs enseignements de Ziem. Un *Page*, de M. Shade, est une jolie toile italienne ou espagnole, comme la *Marguerite*, du même peintre dont il faut absolument noter un petit portrait : *Mon visiteur de tous les jours*, de la facture la plus distinguée et la plus spirituelle.

Il y a encore bien d'autres toiles, portraits, paysages ou compositions qui seraient à rattacher à telle ou telle école contemporaine ou à telle personnalité connue : par exemple, les *Chênes de Creedmoor*, de M. Miller, et la *Vallée du Paradis*, de M. Lafarge, qui ont tous les deux d'étroites affinités de pratique et de sentiment avec l'école anglaise ; le *Terre! terre!* de M. Henry Bacon, élève de MM. Cabanel et E. Frère; le *Portrait*, de miss Cassatt, qui participe de notre école impressionniste; un *Paysage*, de M. Gay, où il semble chercher les tons puissants et contrastés de M. Michetti; une vue de *Saint-Pierre de Rome*, de M. Inness, mi-impressionniste, mi-italien; la *Sibylle de Cumes* et le *Jeune Marsyas*, de M. Vedder, qui reprend pour son compte la tradition anglaise des préraphaélites, et, enfin, un *Paysage de la Nouvelle Angleterre* par M. Wyant, qui mêle à des études d'après les vieux maîtres anglais un peu du sentiment de Théodore Rousseau.

Mais un groupe d'artistes américains fait déjà preuve de plus d'originalité et d'indépendance, soit dans le choix et l'arrangement des sujets, soit dans le caractère et le sentiment du dessin et de la coloration. Tel est M. Winslow Homer. Ses *Scènes noires* : la *Visite à la vieille maîtresse* et le *Dimanche matin en Virginie*, sont de petits tableaux un peu

tristes et fermés d'aspect, mais expressifs, naïfs et d'une véritable saveur.

Des paysages d'une sincérité absolue d'observation se recommandent aussi à notre attention. Nous notons donc à ce titre : les *Cèdres,* de M. Swain Gifford; *Mount-Renier,* de M. Sandford Gifford; la *Forêt* et le *Printemps,* de M. Richards; les *Chariots d'émigrants traversant un torrent,* de M. Colman; la *Maison d'école sur la colline,* de M. Thompson. Un coin de la *Rue de la Douane,* à New-York, de M. Tiffany, avec ses échoppes adossées à des maisons basses, couleur de chocolat, ses enseignes et leurs bariolages, est d'une impression et d'une justesse parfaites. M. Quartley a peint un *Effet du matin dans le port de New-York,* d'une finesse et d'une transparence exquises, et enfin M. Dana, qui a exposé également une très belle étude de la *Plage de Dinan,* s'élève dans cette page grandiose, qu'il a intitulée *Solitude,* à une remarquable hauteur de sentiment et de poésie. Rien de plus saisissant, de plus sinistre et de plus terrible que cette mer, noire, *démontée,* dont un rayon de lune éclaire les vagues profondes, qui montent et s'écroulent les unes sur les autres, en entr'ouvrant à l'œil épouvanté leurs mystérieux abîmes.

PAUL LEFORT.





EXPOSITION UNIVERSELLE

L'ARCHITECTURE AU CHAMP DE MARS

ET AU TROCADÉRO



Les splendeurs qui semblaient devoir conserver ineffaçable le souvenir de l'Exposition universelle de 1867, à Paris, sont dépassées par la grandiose mise en scène de l'Exposition de 1878.

C'est qu'aussi, cette année, l'architecture a pris dans cette œuvre magnifique une place plus considérable. En effet, malgré les constructions pittoresques qui l'entouraient, malgré quelques restitutions archéologiques intéressantes, malgré le grand aspect de la vaste nef, qui, de l'entrée, pénétrait jusqu'au cœur du colossal abri offert aux produits du monde entier, l'Exposition de 1867

forçait plus l'étonnement par l'étrangeté annulaire de l'édifice central, qu'elle ne méritait l'admiration par l'ordonnance architecturale de ses différentes parties. Si ingénieuse que fût cette disposition elliptique, qui, par rayonnements, facilitait l'étude et la comparaison immédiate des mêmes produits de tous les pays, il faut reconnaître que les dispositions rectangulaires du palais de 1878 ont prêté davantage aux développements de l'architecture et, par suite, présentent un caractère de grandeur monumentale très supérieur.

Mais le palais du Champ de Mars, avec ses nombreuses annexes, les constructions multiples qui lui forment cortège, les jardins qui l'égayent et l'encadrent, ce palais n'est encore lui-même qu'une partie de cet immense ensemble qui s'appelle l'Exposition universelle de 1878. Celle de 1867 était limitée par la Seine. Celle de 1878 franchit le fleuve sur un pont élargi, gravit les rampes du Trocadéro et le couronne d'un monument grandiose enveloppant la colline dans la courbe harmonieuse de ses ailes, la dominant et la signalant au loin par deux tours gigantesques. De gaies constructions s'étagent au-dessous sur les pentes latérales; dans l'axe du nouveau palais, les cascades, de bassin en bassin, descendent jusqu'à la rivière au milieu des pelouses fleuries.

Jamais fête de l'Art, de l'Industrie humaine, de la Paix, n'avait offert aux peuples assemblés un pareil spectacle sur une aussi vaste scène.

Mais s'il est vrai que l'architecture y joue un rôle important, c'est une occasion particulière qui nous est offerte d'étudier dans des manifestations variées notre art architectural contemporain et de surprendre, s'il se peut, ses tendances réelles dans l'épanchement de son improvisation. C'est que, dans la hâte imposée des grands travaux de ce genre, l'artiste se sent souvent plus libre et plus disposé aux hardiesses de l'invention. La durée forcément limitée de si grands spectacles l'invite à des audaces pour lesquelles il ne redoute pas les jugements réfléchis de l'avenir, et l'engage en des tentatives dans lesquelles il n'oserait compromettre des œuvres destinées à vivre. Si l'art semble y perdre quelquefois en noblesse convenue et en pureté traditionnelle, il y gagne certainement en sève et en vitalité, et il n'est pas rare qu'il sorte de ces épreuves renouvelé pour ainsi dire, plein d'ardeurs généreuses que le temps saura assagir et féconder.

Il est également utile de profiter du rapprochement, dans ce grand concours universel, des nombreux travaux de l'art étranger, comme aussi de la reproduction de certains types anciens d'architecture propre à diffé-

rentes nations, pour y chercher à la fois le stimulant des idées nouvelles et l'appui des vieilles traditions. Une pareille étude demanderait certes de longs développements, et, si nous voulions y procéder par le détail, nous serions entraîné à sortir des limites que la *Gazette* s'impose. Nous nous bornerons donc à visiter les palais du Champ de Mars et du Trocadéro, ainsi que les constructions principales qui, autour d'eux, sollicitent l'attention par un caractère certain de nouveauté et d'invention. De cet examen nous nous efforcerons de dégager une dominante parmi les tendances de l'art architectural contemporain.

I

L'ARCHITECTURE FRANÇAISE AU CHAMP DE MARS.

Bien que M. Hardy soit l'architecte reconnu du palais du Champ de Mars et qu'il en ait par suite, vis-à-vis du public, assumé toute la responsabilité comme recueilli toute la gloire, il faut faire à chacun la part qui lui revient dans cette grande œuvre nationale. Rappelons donc que le plan du palais du Champ de Mars est l'œuvre de la Commission supérieure, et particulièrement celle du Commissaire général, M. Krantz, et que M. Duval, directeur général des travaux, que M. de Dion, ingénieur en chef des constructions métalliques, ont été pour beaucoup dans l'étude et la réalisation de cette vaste agglomération de bâtiments et d'annexes qui ne couvrent pas moins de 280,000 mètres superficiels.

Nous disions plus haut que les dispositions rectangulaires du plan de 1878 nous semblaient préférables aux dispositions elliptiques du plan de 1867 : cela au point de vue du résultat architectural. Nous les croyons également préférables au point de vue pratique. En effet, si les dispositions elliptiques facilitaient, par une classification en secteurs rayonnants, les études comparatives des jurys et de certaines personnes intéressées spécialement dans ces études, il faut dire que, pour la masse du public, cette série de courbes concentriques, n'accusaient pour l'œil ni une direction certaine ni un plan défini. Supprimant les perspectives, sûres directrices, et dérobant aux regards le but cherché, ces courbes étaient un véritable embarras, et jetaient souvent le visiteur dans un pénible dédale.

Le plan du palais de 1878 est, au contraire, du premier coup d'œil

facilement saisissable. Formant les côtés extrêmes du vaste parallélogramme que ce plan embrasse, deux grandioses vestibules donnent accès dans les colossales galeries qui forment les longs pans du rectangle et dans toutes les galeries secondaires qui, à l'intérieur du palais, s'étendent parallèlement.

Au centre de cette longue juxtaposition de galeries se succèdent les salles destinées aux beaux-arts. Ces salles, isolées des constructions voisines par deux avenues à ciel ouvert qui les protègent contre les risques d'incendie, délimitent l'exposition française et l'exposition étrangère, dont les caractères bien distincts ne semblent s'oublier et se confondre que dans ces salles, sur le sol sacré et libre de l'art.

Au centre du plan général, un vaste espace rectangulaire en plein air, agrémenté de jardins, sert de débouché à deux grandes voies de communication transversales comme aussi de point de réunion et de lieu de repos pour les visiteurs venant admirer les produits amoncelés de toutes les parties du monde.

La classification des produits de même nature s'est faite aisément et logiquement dans le sens longitudinal du palais, suivant les différentes galeries qui par leurs extrémités débouchent et s'annoncent sur les deux grands vestibules. C'est, au contraire, par une série de divisions transversales que, du côté étranger, les produits différents, mais de même origine étrangère, se trouvent attribués clairement à chacun des pays auxquels ils appartiennent.

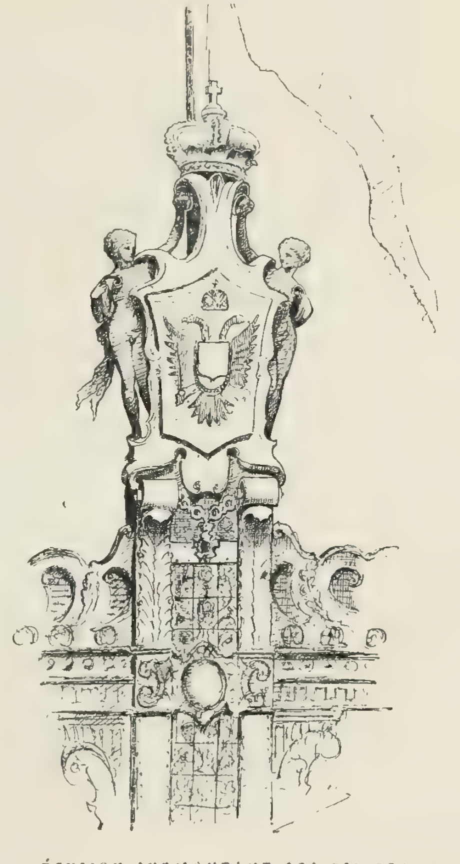
Ce plan est donc essentiellement simple; je crois, par suite, que son exécution a été relativement économique et qu'en tout cas l'adoption de ce plan devra plus tard donner des résultats avantageux ; car la répétition d'un même système de points d'appui et de fermes semblables dans des plans droits permettra aisément soit la conservation et l'utilisation entière ou partielle du monument, soit l'exploitation en détail d'éléments de construction trouvant facilement ailleurs leur appropriation.

Mais nous voulons espérer que certaines combinaisons, dès aujourd'hui étudiées, permettront de conserver sur le Champ de Mars, désormais transformé, tout au moins le vaste pourtour de ses galeries enveloppantes et les belles décorations de la cour intérieure du palais. En notre temps de paix désirée et dans un avenir de développement industriel et commercial constant et très nécessairement encouragé, il n'est pas douteux que ces vastes bâtiments conservés ne puissent rendre des services précieux.

C'est sur ce plan arrêté par la Commission supérieure que l'architecte, M. Hardy, a dû élever un palais.

Les galeries des machines, les galeries intermédiaires et celles des beaux-arts étant déterminées à l'avance, comme hauteur et largeur, en raison des nécessités reconnues, il fallut subordonner aux proportions de ces galeries les proportions mêmes des vestibules et des façades.

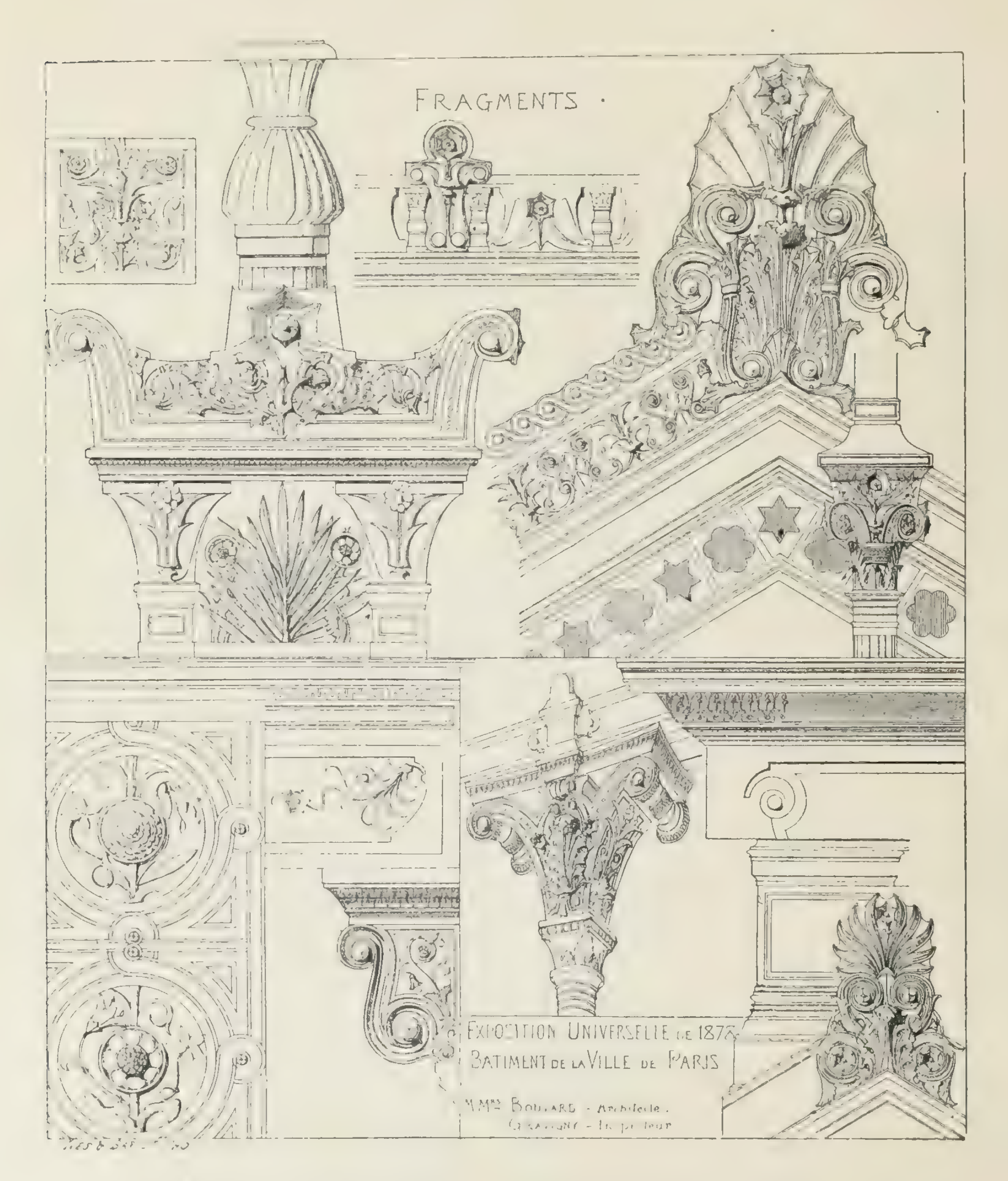
Voulant bien indiquer les plus grandes dimensions de ce palais, qui représente un rectangle de plus de 700 mètres de longueur sur 300 mètres de largeur, M. Hardy l'a jalonné aux angles par quatre pavillons énormes surmontés de dômes métalliques. Ces pavillons forment les points extrêmes des deux façades nord et sud. Une large galerie, formant vestibule et coupée dans son milieu par un pavillon d'entrée principale, les réunit entre eux.



ÉCUSSON SURMONTANT LES PILIERS DE LA FAÇADE.
(Palais du Champ de Mars.)

Les dômes métalliques, formés de quatre plans courbes convergents, sont tranchés à leur base par des plans verticaux qui, ouvrant sur l'intérieur du pavillon d'immenses arceaux, y jettent la lumière à profusion. Ainsi découpés et ajourés, ces dômes s'élèvent comme d'immenses velums retenus seulement aux quatre angles, soulevés et gonflés par le vent. Couronnés de lauriers, ils expriment au loin la récompense promise aux efforts constants. Mais la légèreté si apparente de ces dômes, suspendus en quelque sorte dans l'espace, ne semble pas nécessiter les quatre énormes pylones en maçonnerie, surmontés de lanternons en métal, qui flanquent les angles des pavillons. Nous les croyons inutiles pour l'aspect comme pour la résistance. Cette base en maçonnerie coupe en deux la hauteur totale de la construction, et cette division s'accentue davantage par une coloration différente. Nous comprenons peu que dans cet immense palais, où le système métallique domine si franchement, la maçonnerie vienne jouer un rôle en quelque

sorte accidentellement décoratif, et que dans ces pavillons d'angle, comme dans le pavillon central, elle apparaisse par parties insuffisamment motivées. Si M. Hardy avait besoin de contre-buter les arceaux de ses dômes



DÉTAILS D'ARCHITECTURE DU PAVILLON DE LA VILLE DE PARIS

(Palais du Champ de Mars.)

supérieurs ou de les supporter autrement que par les points d'appui directs en fonte qui se font voir à l'intérieur des pavillons, que n'a-t-il employé franchement des soutiens ou des éperons métalliques, ou mieux

encore le systéme si bien imaginé par lui des piliers en fer en forme de fermes jumellées avec remplissages en terres émaillées? Ce système permet d'obtenir des piliers qui comptent pour l'œil et présentent un aspect très décoratif. Nous aurions vu ainsi de la base jusqu'au faîte des grands pavillons s'élever de magnifiques pilastres brillants d'émaux, se raccordant bien avec les grands cintres des coupoles eux-mêmes décorés de tôles émaillées. Entre les supports en fer, la brique eût pu concourir à remplir les vides, à former des surfaces pleines, à donner aux points extrêmes des façades les masses angulaires nécessaires.

L'architecte pourra nous répondre que les entrepreneurs ont si tardivement livré les charpentes en fer de ces pavillons, que si ceux-ci avaient dû être construits entièrement en fer, on n'eût pu être prêt en temps utile, et que la maçonnerie de construction courante a permis d'aller vite. Ce sont peut-être de bonnes raisons pratiques, mais il ne m'est pas permis d'en tenir compte ici. Je ne dois que juger de l'effet produit. Il est certain que l'architecte s'est trouvé en grand embarras au dernier moment par suite de retards successifs qu'il n'a pas été en son pouvoir d'éviter; témoin les porches élevés en avant des pavillons d'extrémité, pour bien marquer l'entrée des grandes galeries de 600 mètres de longueur destinées aux machines. Les demi-coupoles de ces porches devaient porter les trophées des produits exposés; le temps a manqué pour exécuter ces bas-reliefs.

Le pavillon central de la façade qui fait face au Trocadéro annonce bien l'entrée d'honneur de l'Exposition par sa vaste arcade, béante, enveloppée en quelque sorte d'une auréole d'écussons armoriés. Au milieu de cette représentation héraldique de toutes les nations et au sommet de l'arc se détache l'écusson de France porté par deux génies ailés modelés par M. Maniglier.

Un large balcon en saillie, auquel conduisent deux escaliers latéraux en spirale accusée, coupe par le milieu la vaste arcade et donne de l'échelle à l'ensemble en les mouvementant. Ces escaliers en spirale accompagnent et soutiennent bien de leurs formes cette entrée monumentale; mais là, nous le répétons, on doit regretter l'introduction d'une maçonnerie de plâtre qui enlève à la construction en métal son unité et en diminue la hauteur apparente par une division de matériaux différents.

Au-dessus de cette entrée s'arrondit harmonieusemeut une coupole qui se relie aux combles latéraux du grand vestibule d'entrée à l'aide de deux demi-coupoles. Le plan elliptique de ces demi-coupoles a donné

tout naturellement lieu, pour la simplicité même de la construction, à une décoration en coquille ou en éventail, toutes les fermes étant ainsi semblables. Ce système de construction sert de décoration à la fois à l'intérieur et à l'extérieur, de telle sorte que les formes intérieures sont l'envers des formes extérieures, et *vice versa*. D'ailleurs, ce qu'il y a d'excellent dans le parti pris de M. Hardy, c'est que partout son architecture reste simplement la construction ornée. Les grands vestibules sont d'un effet imposant. Et ils doivent cet effet, non seulement à leurs dimensions peu ordinaires, mais aussi à une charpente en fer bien apparente dans ses dispositions, bien équilibrée dans ses formes et dans ses moyens, que des panneaux en staf viennent seulement enrichir et compléter en s'interposant comme caissons rectangulaires ou coupoles rayonnantes entre les nervures des fermes en arc surbaissé.

Des fonds bronzés, des rehauts d'or, des réchampis de rouges et de bleus mettent en valeur ces coupoles et ces plafonds, que des jours latéraux abondants viennent éclairer de chauds reflets. Les façades extérieures de ces grands vestibules accusent non moins fermement leur construction en fer. C'est là qu'apparaît bien le système des fermes jumelles ornées d'émaux, de M. Hardy. C'est là aussi que les tendances esthétiques de l'artiste sont le plus sensibles. Il est de ceux dont la grande préoccupation est de donner un peu de poésie à la construction. Et il a dû au Champ de Mars attacher d'autant plus d'importance à cette idée, que la sécheresse du fer poussait à l'art froid et utilitaire. Pensant donc qu'il ne ferait pas œuvre d'architecte si la poésie n'intervenait pas, soit par un souvenir, soit par une personnification, si enfin la décoration, tout en respectant la construction, n'avait pas un radical en dehors de la construction même, M. Hardy, attribuant à juste titre la possibilité et le succès de notre Exposition au concours empressé de toutes les nations amies, a supposé par suite que ces nations en étaient en quelque sorte les points d'appui, les véritables piliers. Et c'est ainsi que chacun des vingt-deux piliers de la façade symbolise une nation représentée à la fois à la base par une figure allégorique, et au sommet par son écusson armorié et son drapeau. L'idée est belle et bien traduite. Mais un besoin trop absolu d'idéaliser toute chose en architecture a aussi ses périls. Désireux de faire parler les formes, on est entraîné à les torturer. M. Hardy, fertile en inventions et par horreur du convenu et du banal, s'efforce de renouveler les formes traditionnelles. Ses ornements sont sommaires ou synthétiques, par suite, souvent trop grands d'échelle ; un rien s'exalte ; une simple fleur, une courbe, prennent


On the Banks of the Thames

des proportions ou des conséquences considérables. Pour ne pas être ordinaire, un détail devient quelquefois bizarre. C'est là le danger de négliger certaines règles de simplicité et de bonhomie qui nous sont enseignées sagement par la tradition ou les convenances. Mais, sans donner aux idées plus de valeur qu'elles ne doivent en avoir en architecture, comme sans épiloguer sur de petites questions de sentiment, il faut reconnaître en somme que cette vaste façade, solidement assise sur une large terrasse découpée de perrons mouvementés, est d'un effet véritablement beau et festoyant. Bien que décorée de terres et de tôles émaillées, de bronzes et d'ors, d'écussons aux colorations multiples, cette façade n'en reste pas moins dans une tonalité un peu trop éteinte, le gris des fers dominant. Il y a toutefois dans le palais de M. Hardy un essai intéressant de polychromie, et nous devrons y revenir.

Nous ne nous étendrons pas longuement sur les dispositions et l'aspect des galeries intérieures. Là, l'utile a imposé ses lois absolues sans cependant nuire à la grandeur des effets. Ainsi constatons l'imposante perspective de deux grandes galeries des machines, et celle non moins heureuse des petites avenues qui, traversant le palais dans toute sa longueur donnent sur leur parcours accès dans les galeries latérales de l'Exposition.

Si nous voulons continuer à étudier les œuvres de l'architecture française à l'Exposition, c'est au centre du palais qu'il nous faut revenir.

Nous avons dit que l'architecte y avait ménagé un vaste espace libre. Aux deux extrémités de cette sorte d'*area*, deux loges s'ouvrent par trois grandes arcades sous lesquelles des portes, richement décorées de terres cuites et d'émaux[1], donnent entrée dans les salles des Beaux-Arts.

Ces deux loges devaient former la décoration extrême d'un vaste jardin central au-dessus duquel un immense velum, tendu à 20 mètres de hauteur, offrirait l'ombre aux promeneurs et leur permettrait un repos agréable.

L'architecte avait proposé, l'administration disposa. Ce vaste emplacement fut attribué à l'Exposition de la ville de Paris chassée, par l'affluence des demandes venus du dehors, de l'intérieur du palais, où elle devait occuper une importante surface à l'extrémité des galeries étrangères, près du vestibule de l'École militaire. Nous y avons perdu une disposition

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, n^os de juin et de juillet.

heureuse, une oasis pleine d'ombre et de fraîcheur au milieu des parcours interminables de l'immense palais. Le pavillon municipal est venu s'implanter au milieu de l'espace laissé libre, ménageant encore, il est vrai, quelque apparence de parterres et de gazons, mais supprimant le vaste cube d'air libre, voilant les perspectives, enlevant tout recul pour bien voir les constructions variées qui bordent la rue des Nations, une des grandes curiosités pittoresques de l'Exposition de 1878. Par contre, nous y avons gagné une construction très particulière, par M. Bouvard, architecte attaché au service de la ville de Paris.

Ce n'est qu'à la fin de juillet 1877 que, le Conseil municipal se prononçant pour le système des constructions métalliques, M. Bouvard put se mettre à l'œuvre et préparer les projets d'un pavillon qui couvre aujourd'hui 3,500 mètres de surface et a coûté, en chiffres ronds, 600,000 francs.

Adoptant le parti déjà pris par M. Hardy, mais l'adoptant avec toutes ses conséquences, M. Bouvard, à l'exclusion de toutes maçonneries apparentes de pierres ou de moellons, a élevé un pavillon tout en fer dans lequel les terres cuites ornées, les terres émaillées et les briques viennent former remplissage entre les fers accouplés. Le fer, qui compose l'ossature générale du bâtiment, est employé sans parties pleines, mais avec toutes les combinaisons de treillis, de croisillons et d'assemblages capables de diminuer le poids total et, par suite, le prix de revient. La fonte a été employée seulement pour certaines parties pleines d'un caractère tout à fait ornemental. Ce pavillon se compose d'une nef rectangulaire de 75 mètres de longueur, enveloppé à ses extrémités de trois avant-corps formant la croix et raccordés entre eux par des motifs circulaires. Sur les longs côtés du rectangle règnent des portiques, ouverts sur le dehors, qui relient entre eux les avant-corps extrêmes d'une même face longitudinale.

M. Bouvard a su donner à ce pavillon, dans lequel le fer ne semble jouer qu'un rôle utile, un aspect cependant architectural. Cet aspect nécessaire, mais difficile à réaliser par le fer seul, s'affirme peu à peu cependant dans les constructions métalliques confiées au talent de nos architectes. Il est certain que l'on ne peut et que l'on ne doit pas retrouver dans les constructions en métal les formes consacrées de telle ou telle architecture en pierre ou en matériaux autres, mais on y doit retrouver ce principe essentiel et traditionnel de tout ce que l'architecture a produit d'éternellement admirable : le Beau par le Vrai, c'est-à-dire la



PAVILLON DES USINES DU CREUSOT, PAR M. PAUL SÉDILLE. — (Dessin de l'artiste.)

logique des formes et de la décoration. C'est en s'appuyant sur ce principe que M. Bouvard a fait œuvre d'architecte. Les six grandes portes, enveloppées de cadres en fer ou en fonte garnis de terres ornées et d'émaux, sont largement dessinées et offrent, comme les portiques latéraux, très élégants, des détails ingénieux d'ornementation. Cependant nous trouvons que cette ornementation manque un peu d'unité et pèche par excès de recherche et de finesse. De plus, elle ne nous paraît pas toujours bien distribuée. Ainsi nous voyons autour des grandes portes une enveloppe de lourds motifs circulaires en terre cuite, tandis que les pilastres d'angles des avant-corps d'extrémité, qui devraient offrir à l'œil une certaine puissance apparente, sont décorés de rinceaux d'une ténuité et d'un détail relativement excessifs. Les émaux qui sertissent les portes sont, par contre, d'un dessin un peu brutal et sommaire, et la coloration en est dure. Mais, ces réserves faites, nous reconnaissons avec plaisir la grande somme de talent dépensée, en si peu de temps, dans cette construction, qui, elle aussi, essaye avec bonheur de la polychromie. Les fers apparents, peints en gris, réchampis de bleu, de vert, de jaune, donnent au tout une coloration gris-bleu sur laquelle se détache en douceur la note rousse et pâle des terres cuites. Les émaux et les ors sont les accents nécessaires de cet ensemble harmonieux. Nous parlerons peu de l'intérieur de ce pavillon, dont les bonnes dispositions sont surtout en harmonie avec sa future destination. En effet, après avoir abrité l'Exposition de la ville de Paris, ce pavillon sera démonté et transformé en Gymnase municipal des écoles.

J'ai hâte de dire quelques mots de certaines autres constructions qui, aux alentours du palais, relèvent de l'art français.

Il ne nous appartient pas de parler du grand pavillon que le Creusot a fait édifier pour présenter dans une imposante ordonnance les masses de la matière rebelle assouplies et transformées par le puissant outillage de ses vastes usines. Mais qu'on veuille bien seulement nous permettre de constater, dans l'emploi simultané et la juxtaposition des bronzes, des marbres et des émaux qui décorent les façades, encore une tentative de polychromie monumentale.

C'est aussi une construction colorée que M. de Dartein a élevée pour servir d'Exposition au Ministère des Travaux publics. Mais ce pavillon, également en fer et briques et décoré de terres émaillées, a si bien un caractère oriental qu'on a peine à y soupçonner les Travaux publics français. Son phare coquet ressemble de loin à un minaret arabe et les

revêtements émaillés de la façade du porche annoncent l'entrée de quelque mosquée. Toutefois nous trouvons agréable la gamme lumineuse de ces émaux dans lesquels le blanc, le bleu turquoise et le brun noir dominent. Certains détails d'ornementation sont traités avec charme et distinction ; mais nous trouvons qu'il n'était pas nécessaire de réchampir et de subdiviser les fers déjà grêles par des rouges, des verts, des bleus, qui, trop voisins des émaux, ne peuvent en soutenir le voisinage et enlèvent du calme à l'ensemble. Il y a aussi dans la composition de ce pavillon en fer et briques quelque hésitation entre l'emploi des formes utilitaires consacrées par l'usage et la recherche voulue d'aspects nouveaux. Cependant, malgré l'incertitude des résultats, le pavillon du Ministère des Travaux publics n'en reste pas moins une des constructions les plus pittoresques et les plus appréciées du parc du Champ de Mars.

Nous pourrions encore signaler dans la section française, dans les annexes et dans les parcs du Champ de Mars, de nombreuses constructions de toutes sortes, de styles et de matériaux bien différents ; conceptions sérieuses témoignant de tentatives intelligentes très honorables, conceptions fantaisistes révélant chez nos architectes et nos constructeurs une rare habileté d'exécution et une grande abondance d'imagination. Mais c'est assez nous occuper des œuvres de nos confrères français, nous ne saurions convenablement faire attendre plus longtemps les hôtes nos amis. Il nous faut parler des pays étrangers, de leur architecture et de leurs constructions au Champ de Mars et au Trocadéro. Nous y trouverons, pour nos conclusions ultérieures, des comparaisons utiles, des renseignements précieux.

II

L'ARCHITECTURE ÉTRANGÈRE AU CHAMP DE MARS.

C'est au directeur des sections étrangères, M. Georges Berger, que sont dues l'idée première et la réalisation difficile de « la rue des Nations », qui est au Champ de Mars l'un des spectacles les plus curieux et les plus fréquentés par la foule.

Ne se bornant pas à provoquer et à favoriser, aux abords des palais du Champ de Mars et du Trocadéro, la construction de nombreux pavillons, dont l'agglomération fantaisiste et les silhouettes variées devaient

meubler et égarer la perspective des parcs, on songea à tirer un effet décoratif tout nouveau de la disposition même des sections étrangères dans le palais du Champ de Mars.

Il avait été décidé que la partie de ce palais réservée aux produits étrangers serait subdivisée transversalement par zones de dimensions inégales, en accord avec le plus ou le moins d'importance de l'exposition particulière de chacun des pays. Ces zones devant toutes aboutir perpendiculairement sur l'une des grandes avenues qui, d'un bout à l'autre du palais, isolent au centre les salles des beaux-arts, on voulut que chacune de ces zones, que chacune de ces expositions partielles fût accentuée par une façade particulière offrant un spécimen de l'architecture propre à chacune des nations exposantes.

C'était un beau programme. Mais, pour le réaliser, il fallait que les gouvernements ou les exposants étrangers voulussent bien s'imposer de nouveaux et importants sacrifices. L'habile directeur des sections étrangères sut persuader les uns et les autres, et la « rue des Nations » nous offre aujourd'hui, dans une étrange juxtaposition, les échantillons les plus variés de l'art de construire. Le pavillon des États-Unis avoisine les constructions en bois de la Suède et de la Norwège; la rustique entrée japonaise s'accole à la loggia monumentale de l'Italie; les bizarreries chinoises coudoient les splendeurs éclatantes du palais hispano-arabe, lui-même voisin des portiques classiques de l'Autriche-Hongrie. La Russie et la Suisse opposent leurs capricieuses silhouettes l'une à l'autre; la petite habitation polychrome de la Grèce est dominée par les amoncellements robustes des marbres et des granits belges; le Portugal élève son porche mi-gothique, mi-renaissance, entre la maison de ville des Pays-Bas et les petites façades du Luxembourg et de Monaco. Les échantillons bariolés de la Perse et du Maroc, le minaret de la régence de Tunis, la pagode siamoise, se groupent à côté des constructions jésuitiques des républiques de l'Amérique du Sud mitoyennes avec les ordres superposés en pyramide du Danemark. Il s'ensuit un spectacle vraiment curieux et séduisant par le mouvement des lignes et l'imprévu des colorations.

Nous devons regretter, toutefois, que la pensée du commissariat n'ait pas été entièrement comprise ou suivie en ce qu'elle avait de sérieux et d'instructif. Et, en effet, si, selon le désir qu'il avait exprimé, chaque nation s'était sincèrement efforcée de faire revivre, par une reproduction fidèle, quelque type certain de son art national au temps passé, nous eussions trouvé dans la rue des Nations non seulement la satisfac-



tion des yeux, mais aussi une occasion unique d'étudier l'architecture chez les différents peuples, à un point de vue immédiatement comparatif. Mais, si quelques-unes de ces constructions revêtent un caractère d'art national réellement intéressant, beaucoup d'autres ont été conçues d'une façon seulement décorative, sans souci de la reproduction vraie des types dont ils s'inspiraient et sans viser par suite à un enseignement possible. La plupart des architectes chargés de ces travaux se sont donné trop libre carrière pour que nous puissions à cet égard avoir confiance absolue dans leur œuvre. On est obligé d'y démêler la fantaisie de la copie, le vrai du faux. Aussi ne saurions-nous étudier cette suite pittoresque à un point de vue sérieusement rétrospectif. Nous devrons plutôt considérer la plupart de ces petits édifices comme d'habiles variations sur certains thèmes donnés.

La rue des Nations. — Si, partant du grand vestibule d'honneur, on suit la rue des Nations en se dirigeant vers l'École militaire, on rencontre d'abord sur la droite les petites maisons anglaises. Nous devons nous étonner que l'Angleterre, qui, au Champ de Mars, a la plus importante exposition parmi les nations étrangères, et qui, par suite, disposait sur la rue des Nations d'une vaste façade, n'ait pas tenu à honneur de l'occuper complètement et d'une façon vraiment digne. Elle pouvait là nous offrir quelque bon modèle de son architecture moyen âge, où elle puise aujourd'hui non pas seulement des formes, mais , ce qui vaut mieux, des principes de logique et de vérité dans la construction et la décoration. Sinon, nous eussions encore été heureux de retrouver au Champ de Mars, en un large développement, les solides aspects des constructions nouvelles qui s'élèvent dans les grandes villes d'Angleterre. Bien que d'apparence quelque peu moyen âge, ces constructions n'en sont pas moins très modernes par une certaine allure rationaliste qui affirme des tendances tout à l'honneur des architectes anglais. Mais, chez nos voisins d'outre-Manche, le gouvernement a si bien l'habitude de compter sur l'initiative privée, que la commission anglaise n'a pas songé sans doute à autre chose qu'à faire appel au dévouement intéressé de certains exposants pour occuper et orner la longue façade correspondant à son importante exposition. Son appel aura été mal entendu. Il s'ensuit que, dans la rue des Nations les constructions anglaises sont modestes d'aspect et un peu clairsemées ; cela parce qu'elles sont l'œuvre d'entrepreneurs plus désireux de témoigner de leur savoir-faire en des spécimens de leur industrie personnelle que jaloux d'élever à leurs frais un ensemble monumental à la gloire de leur pays.

L'amour du chez-soi, du « home », est si puissant en Angleterre, que ce sont des types de maisons de styles divers, avec prix à l'appui, que les industriels anglais, très pratiques, offrent aux désirs des promeneurs sur la rue des Nations.

La première qui s'offre sur notre route semble vouloir reproduire certaine architecture dite, en Angleterre, de la reine Anne, et qui correspond à peu près à notre style de la fin de Louis XIV.

Ce qu'il y a de particulier dans beaucoup d'édifices de cette époque, c'est que, tout en satisfaisant au goût du pompeux régnant alors, ces édifices ont dû être construits entièrement en briques, matériaux de construction courante, autrefois, comme encore aujourd'hui en Angleterre. Aussi les nobles ordonnances de pilastres, les corniches puissantes, les cours de riches rinceaux étaient-ils en briques et en terres cuites, mode de construction et de décoration dont nous avons des modèles exquis, en Italie principalement. Personnellement nous le prisons fort, mais, pour être employé logiquement avec toutes ses ressources, il a besoin de concourir à une architecture plus souple et moins ambitieuse que celle du commencement du XVIII[e] siècle, qui s'efforçait, en Angleterre comme en France, de ressusciter les aspects extérieurs de l'art monumental romain.

Ce n'est, il est vrai, que la façade d'une petite maison de cette époque que nous avons ici sous les yeux. Toutefois elle nous offre sur un rez-de-chaussée bas un premier étage divisé en trois travées inégales par un ordre ionique de pilastres (trop renflés) portant une frise de motifs à enroulements et au-dessus un étage d'attique couronné d'une lourde corniche saillante à modillons. Au rez-de-chaussée, une petite window s'abrite sous le balcon en bois du premier étage. On comprend peu un balcon saillant en bois appliqué sur une façade en briques de caractère monumental. Les intempéries en auraient, ce nous semble, bien vite raison. Mais, quoi qu'il en pourrait être, ce balcon et ses balustres tournés peints en gris blanc, la window à pans coupés, les bâtis et les bois des fenêtres peints de même, mais de plus rehaussés de filets d'or, égayent l'ensemble et en réveillent la tonalité rougeâtre un peu lourde. Cette petite façade, dessinée par M. Norman Schaw, architecte anglais, nous semble, en résumé, surtout recommandable par un désir accusé de reproduire fidèlement une maison de ville au temps de la reine Anne.

La façade qui suit semble quelque peu inspirée par l'architecture des Tudors, ou Elisabethan, comme on dit de l'autre côté du détroit. J'y vois bien en effet une association de briques et de pierres imitées et une série

de petits pignons ornés de treillis et de combinaisons de briques. Les fenêtres y sont carrées et à meneaux. Mais tout cela est petit de détails, pauvre de saillies, très médiocrement exécuté surtout, en somme trop misérable pour mériter son appellation « le pavillon du prince de Galles ». Il y a bien à l'intérieur une entrée assez spacieuse donnant sur une salle à manger de somptueuse apparence, dans laquelle un riche couvert constamment dressé semble attendre des hôtes princiers. Mais n'allons pas au delà ; dans les chambres et boudoirs voisins nous ne trouverions qu'un mobilier plus luxueux que de bon goût. L'importante maison anglaise Doulton and C°, dont les solides poteries et les grès céramiques sont connus et justement appréciés, élève aussi sur la rue des Nations une petite construction carrée à deux étages d'arcs en ogives superposés. Colonnettes, frises, claveaux, appuis, corniches, chapiteaux, tout est construit en pièces de terre cuite de deux tons, formant masse avec la construction en briques. Nous ne saurions avoir grand goût pour le détail ornemental de cette composition d'un gothique trop excessif à notre avis. Pour exprimer les ressources de la terre on l'a fouillée et mouvementée outre mesure. Mais certaines pièces émaillées d'un beau bleu-gris foncé s'interposant dans le décor sous forme de plaques, de cordons ou d'encadrements, ou bien s'isolant en saillie sur le fond des tympans contre d'énormes cabochons de pierres précieuses, font très bon effet dans la coloration générale, qu'elles avivent sans en rompre l'harmonie.

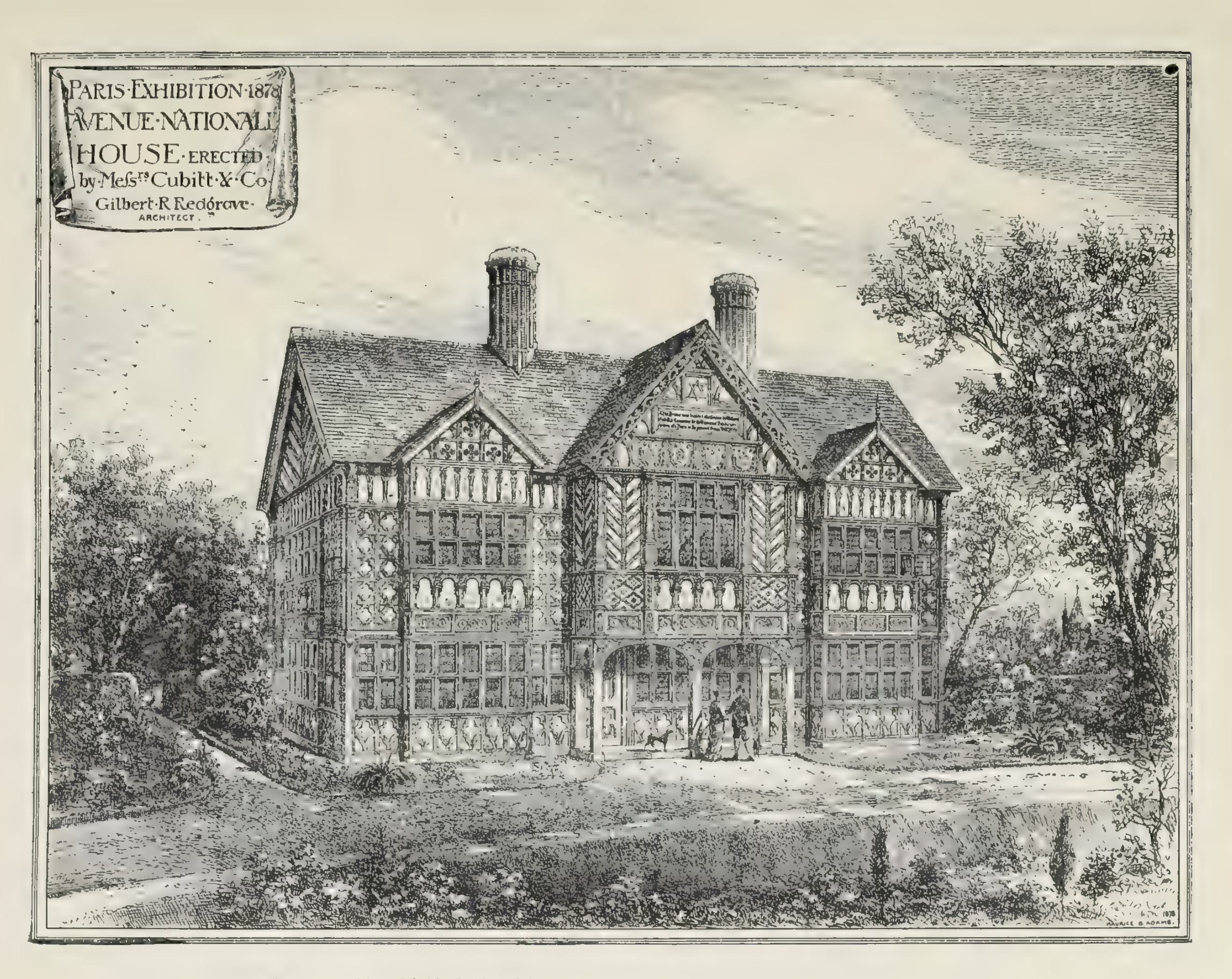
Cet essai de construction par les terres cuites, ne formant pas seulement parement décoratif, mais participant à la structure même de l'édifice et faisant corps par leurs formes avec lui, est d'une étude intéressante et nous devons féliciter la maison Doulton de son essai. Nous aurions d'ailleurs grand bien à dire de l'industrie de cette maison, si nous avions le temps de visiter son exposition particulière, où nous voyons ses grès bleutés enrichis de délicates pâtes rapportées et de dessins ingénieusement cherchés dans la terre. Ces procédés variant à l'infini les formes et les dessins protestent enfin et réagissent heureusement contre ces produits céramiques décorés par impression dont le commerce anglais a véritablement empoisonné le monde entier.

Mais nous ne devons pas nous écarter de la rue des Nations. Continuons notre route. Nous y voyons une charmante petite maison pittoresque à trois corps et à trois pignons abrités de toits légèrement saillants. Ce cottage est tout construit en bois de « pitch-pine ». La charpente apparente se transforme en colonnettes torses, en frises ornées, en cor-

niches dentelées, en balustres à facettes. Dans les intervalles, des bois découpés, enchâssés dans les fonds de plâtre, relient par leurs combinaisons multiples les lignes de la grosse charpente. Ce genre de construction, dit « à mi-charpente », fut très en usage en Angleterre du xve jusqu'au xviie siècle. Le principe décoratif restait le même alors que les formes seules changeaient suivant les temps. C'est au talent de M. Gilbert Redgrave, architecte de la commission anglaise, que nous devons cette heureuse et coquette restitution. La *Gazette* en offre ci-contre une fidèle image préférable à toute description et à tout éloge que nous pourrions en faire.

Au delà s'élève un autre petit cottage non moins séduisant. Ce n'est pas que l'extérieur en soit décoré de façon bien recherchée ou bien riche. Tout l'effet se trouve dans une structure apparente vraiment originale. Construite en charpente de bois avec remplissage de plâtre moucheté et couvert de jeux de fonds gravés à la main, cette petite maison, toute peinte de blanc, est couverte de tuiles rouges et présente, sur un porche formé par quatre poteaux tournés en balustres-colonnes, un surplomb de poutraisons supportant une « bay window » de disposition vraiment hardie et pittoresque. C'est une sorte de maison de campagne de la fin du xviie siècle, du temps de Guillaume III d'Angleterre. L'extérieur invite à franchir le seuil; car nous ne sommes pas ici seulement devant une façade destinée à former simple décoration; c'est bien l'hospitalité d'une petite maison entière que MM. Collinson et Locke, de Londres, offrent au public, d'ailleurs très empressé à en profiter.

Au delà du porche, à rez-de-chaussée, nous nous trouvons dans une vaste antichambre garnie de boiseries de deux mètres de hauteur environ, peintes en rouge foncé indien; à gauche est la salle à manger avec des boiseries et une cheminée en chêne clair. Le plafond en plâtre moulé est curieux comme procédé d'exécution. A droite de l'antichambre, l'escalier à repos garni d'une rampe et de boiseries peintes en rouge nous mène dans la pièce centrale du premier étage. C'est le grand salon, au profit duquel à été établi tout l'encorbellement au-dessus du porche et dans lequel la grande « bay window », accompagnée de petites windows latérales, laisse la grande lumière pénétrer en toute liberté. Il est certain qu'à la campagne, ces larges ouvertures permettent d'embrasser dans toutes les directions une vaste étendue de paysage et donnent grande gaieté à l'habitation d'une pièce centrale ainsi disposée. Mais, l'hiver ou par les temps pluvieux, comment se défendre du froid et de l'humidité dans cette cage ouverte à tous les vents coulis? Il est curieux de voir ce



COTTAGE ANGLAIS, CONSTRUIT PAR M. G. REDGRAVE POUR LA RUE DES NATIONS.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

goût des appartements largement troués sur le plein air persister surtout dans les pays assez peu habitués aux douceurs d'un climat égal. A côté du salon se trouve une pièce actuellement meublée comme chambre à coucher, mais qui deviendrait certainement un boudoir ou un fumoir si la maison était double en profondeur, comme il serait en cas d'exécution définitive. Il faut ajouter que cette petite maison est garnie d'un mobilier discrètement élégant et confortable, composé et distribué avec beaucoup de goût et d'entente de la vie intérieure. Rien n'y manque : ni les bibelots de la curiosité, ni les porcelaines anciennes de la Chine et du Japon meublant les tables et les dressoirs et amusant les yeux, ni même certaines peintures de valeur, à l'huile et à l'eau, ornant la nudité des murs tendus d'étoffes ou de cuirs gaufrés et intéressant l'esprit. — Aussi cette maisonnette, sans prétention accusée, trouve-t-elle le pittoresque extérieur et le charme intérieur par l'accentuation simple, mais intelligente des conditions souhaitées de la vie intime et de famille. Elle représente à beaucoup le « home » rêvé; elle invite, on'y voudrait vivre; c'est en somme sa véritable et sa grande qualité.

Quel contraste avec le pavillon des États-Unis ! — Qu'est-il? Un bâtiment de gare, un établissement de bains, un poste de police? Cela est difficile à dire. D'ailleurs cette construction, encore en bois, ne prétend pas aux formes solides et durables du monument. Elle semble plutôt offrir un échantillon de ces carcasses de bois faciles à démonter et à transporter, destinées à la création instantanée de quelque ville nouvelle sur les bords d'un lac encore inconnu. Ce n'est même pas de la charpente, c'est plutôt une boîte en menuiserie n'exprimant qu'un seul désir : faire vite et économiquement. Il n'est pas jusqu'à la frise supérieure d'écussons qui, par une répétition correspondant aux nombreux États-Unis, ne sente quelque peu la fabrication en gros.

Les constructions en bois juxtaposées de la Suède et de la Norwège s'affirment au contraire avec une puissance massive assurément très architecturale. Solidement assises sur une double base de troncs énormes enfoncés dans le sol, elles assemblent des arbres entiers dans un entrecroisement inébranlable. Ajourées seulement de quelques étroites arcatures serrées en faisceau, ramassées sous l'abri d'un toit saillant, elles semblent faites pour résister aux soudaines rafales des vents et supporter la neige des longs hivers. Ce sont en effet des constructions rustiques du vieux temps que nous avons sous les yeux : à droite, la demeure patriarcale; à gauche, un vieux clocher, reliés ensemble au premier étage par

une galerie couverte. En dessous de cette galerie, une entrée abritée par un auvent porté sur deux poteaux tournés. Les champs à rinceaux sculptés, qui forment cadre aux arcatures et accentuent les divisions des étages, accusent bien, ainsi que les colonnettes trapues qui supportent les arcatures, la date romane de ces constructions en bois. Cette sérieuse restitution fait honneur à l'architecte, M. Thrap-Meyer, de Christiania, qui l'a conçue et l'a fait exécuter sous sa direction par des ouvriers du pays.

Ici la rue des Nations débouche sur le grand jardin central de l'Exposition et se prolonge en face du pavillon de la ville de Paris par les façades de l'Italie, du Japon, de la Chine, de l'Espagne et de l'Autriche-Hongrie.

Nous voudrions dire grand bien de la loggia monumentale élevée par l'Italie. Nous avons trop l'amour de ce beau pays et le culte de ses merveilleux trésors d'art pour que ce seul nom d'Italie n'éveille pas en nous mille souvenirs et ne nous donne pas le droit d'espérer beaucoup. Mais il nous coûte de le dire, nous subissons une désillusion. Cette loggia est subdivisée en cinq grandes arcades, dont celle du milieu, la plus large et la plus haute, interrompt la corniche supérieure et la déborde de toute l'ampleur de son demi-plein cintre arrondi en forme de coupole cylindrique. Mais dans ces arcades sont inscrites d'autres arcades plus petites, isolées des premières par un vide et ne s'y reliant que par des cubes qui apparaissent comme la saillie de quelques claveaux dépassant l'extrados de l'arc. Ces arcs inscrits reposent directement sur des colonnes en faux cipolin, portant elles-mêmes un entablement intermédiaire, formant linteau à la naissance des arcs.

Toutes ces combinaisons compliquées, faites seulement pour l'aspect décoratif, enlèvent à la composition la franchise nécessaire. L'ensemble est grand de dimensions, mais non d'aspect ; de plus, le détail est banal. Tout en prétendant aux délicatesses de la Renaissance, cette loggia ne nous offre que les ressouvenirs amollis. La coloration elle-même, tentée par des terres cuites et des marbres d'imitation, par des écoinçons en sgrafitti et par de mesquines mosaïques qui morcèlent les entablements des petits arcs, cette coloration est fade et sans parti pris.

L'Italie n'aurait eu que l'embarras du choix si elle avait franchement résolu de réédifier au Champ de Mars quelqu'une de ces gracieuses façades de la Renaissance qui marquent si bien dans le souvenir de l'artiste et du voyageur. Mais elle a préféré nous donner un échantillon de son architecture contemporaine. Or, si féconde qu'ait été la source à laquelle l'Italie

et tant d'autres pays ont puisé successivement, il faut reconnaître que la Renaissance italienne est incapable aujourd'hui de servir de base à l'art moderne. L'art de la Renaissance italienne, fait de charme et d'élégance, mais satisfaisant plus aux apparences qu'aux principes, n'est pas propre à rajeunir l'invention, à inspirer des formes nouvelles. Incapable de fournir des principes, il ne révèle pas le secret de sa grâce et de sa séduction. Aussi, pour renouveler son génie épuisé par une production incomparable de chefs-d'œuvre, l'Italie doit-elle remonter plus loin vers les origines de l'art et y chercher, avec des principes éternels de logique et de vérité, une force d'inspiration et une vitalité nouvelles.

Combien nous sommes plus sensibles à l'art naïf et sain des Japonais ! Ils font une façade à leur Exposition : ils mettent en avant de l'entrée, couverte d'un auvent à deux pentes légèrement courbes, une porte massive à entre-croisements de poutres en bois naturel, dont les extrémités sont protégées par des capsules de bronze vert.

A droite et à gauche, sur la muraille, dans un cadre de bois naturel décoré de peintures de ton doux, vert, jaune et bleu éteint, s'étendent la carte du Japon et le plan de Tokio, la capitale. De chaque côté de la porte, deux gracieuses fontaines en terre émaillée, protégées par une clôture en bambous, complètent l'ensemble. Enroulées à la souche d'un arbre, de belles fleurs blanches laissent tomber l'eau de leurs pétales épanouis dans la vasque improvisée d'une large feuille. De minces filets s'en échappent, reçus au ras du sol par de petits bassins entourés de galets.

Tout cela forme un ensemble des plus coquets, aimable et familier, qui dit bien des choses en peu de mots. Il nous rappelle l'habileté des Japonais à travailler les bois ; il nous montre des échantillons très réussis de leurs belles faïences ; il nous fait connaître la géographie de ce pays lointain et le plan de sa capitale. La façade japonaise est un des succès de la rue des Nations.

A côté du Japon, la Chine se montre bizarre. Au-dessus de murailles couvertes d'un treillis de carreaux gris-noir encadrés de champs vert d'eau, elle développe un étrange couronnement. C'est une double frise de motifs découpés par panneaux sur fond noir au-dessous d'une corniche de petites glaces en plan incliné qui miroitent sous la saillie du toit. Cette toiture se mouvemente et se relève en une seconde toiture avec angles retroussés qui forme motif milieu en raccord avec la porte d'entrée de la façade. Seule, cette porte, peinte du vermillon le plus vif, hérissée d'énormes chevilles rouges à têtes dorées, jette une note éclatante sur ce fond sombre.

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878



L'HOMME A L'ŒILLET

(GALERIE DE Mr SUERMONDT)

Le double bâti qui l'encadre est peint de rouge et d'azur. Au-dessus de la porte s'incline l'écusson impérial porté et défendu par d'horribles dragons grimaçants. A droite et à gauche, des groupes de petits guerriers accrochés à la muraille battent l'air de leurs bras armés de sabres et de lances.

L'Espagne catholique n'a pas d'architecture qui lui soit véritablement propre. Aussi, après avoir beaucoup emprunté à la renaissance italienne, puis à l'architecture des Pays-Bas, elle retourne souvent en arrière puiser ses inspirations au milieu des magnifiques ruines que la domination des Maures a laissées sur son sol. Nous ne saurions nous plaindre qu'elle ait songé à nous les faire connaître. C'est en effet la façade de quelque puissant Alcazar qui s'élève au milieu de la rue des Nations. Composée d'un pavillon milieu relié par des galeries latérales à deux pavillons d'extrémité, elle se présente de façon vraiment somptueuse. C'est que là sont accumulées toutes les richesses et toutes les variétés de décor fournies par les antiques monuments de Cordoue, de Séville, de Grenade. Le pavillon milieu nous offre par le bas une loge du « patio de los leones » dans le palais d'Al-Hamar à Grenade, tandis que, dans le haut, nous retrouvons les corniches de l'Alcazar de Séville. L'art plus sobre et sévère de la mosquée de Cordoue apparaît dans les pavillons d'extrémité, et de nombreux détails, empruntés à différents monuments du même style, enrichissent les parties intermédiaires de guipures sculptées, de frises d'émaux et d'arcatures diverses qui nous montrent toutes les variétés de l'art arabe.

Il en résulte plutôt une juxtaposition d'éléments riches de décoration qu'un ensemble parfaitement homogène et harmonieux dans le détail. De plus, si bien que les terres émaillées ou azulejos jouent un rôle réel et déjà important sur cette façade, en beaucoup d'endroits ces produits céramiques faisant défaut, on a dû les remplacer par des imitations peintes, forcément impuissantes à rendre la valeur et l'éclat de l'émail. De là, manque d'équilibre en certaines parties.

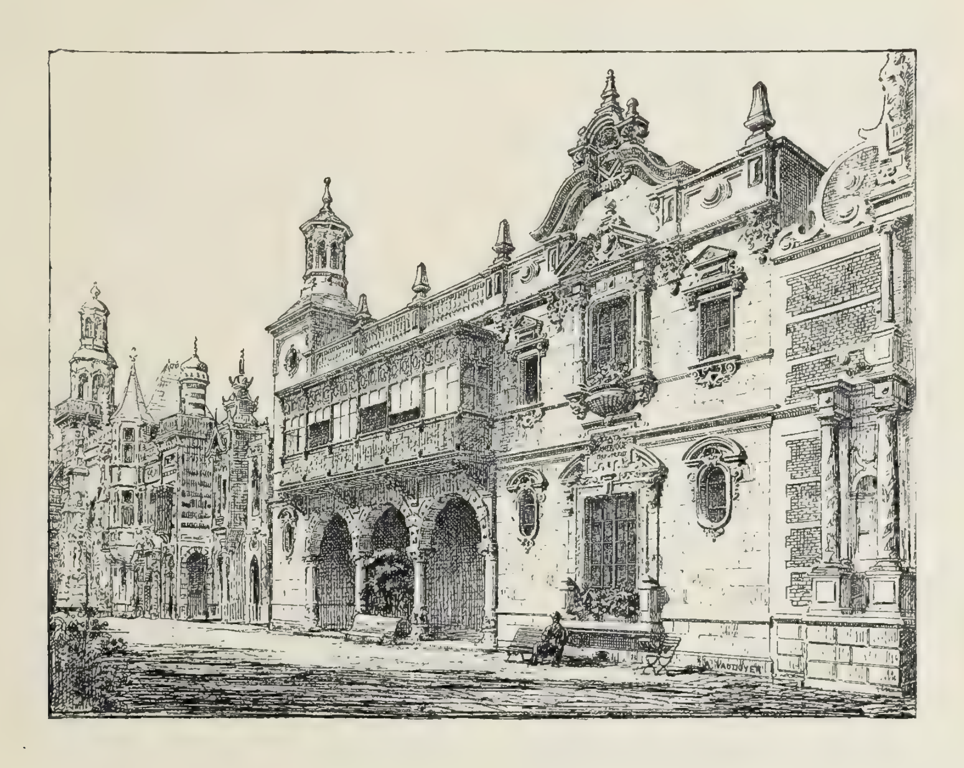
Ce qui nuit encore à cette très somptueuse décoration, c'est l'absence des grandes surfaces nues qui, dans l'architecture arabe, mettent si bien en valeur les étonnantes richesses de certaines parties. Aussi est-il difficile de voir dans le palais espagnol rutilant d'émaux, d'ors et de colorations vives, une tentative sincère de restaurer cet art toujours mesuré et calme dans l'excès même de sa richesse et qui réservait d'habitude tous les étonnements pour l'intérieur de ses sanctuaires ou pour les salles de ses harems. Ces réserves faites, nous devons constater le grand et très honorable effort fait par l'Espagne moderne pour occuper d'une façon digne

de son glorieux passé la belle place qui lui était réservée au centre du palais du Champ de Mars.

A côté de l'Espagne, l'Autriche-Hongrie allonge, entre deux petits avant-corps, un long portique d'arcades reposant sur un ordre dorique à colonnes accouplées. Dans les frises, dans les tympans, dans les panneaux, des sgrafitti sur fond noir dessinent une suite de guirlandes abondantes, des cartouches ennoblis de noms illustres, des génies ailés portant des palmes et des couronnes. Autant nous avons goût pour ce genre de décoration renouvelé des traditions italiennes et qui, d'une pointe libre et hardie, burine le nu des murailles et les meubles de compositions ornementales ou héroïques, autant nous croyons qu'on ne doit pas chercher par ce procédé des effets d'illusion et prétendre, comme ici dans les soubassements des avant-corps, représenter par quelques hachures des assises solides en bossages à pointes de diamant. Je sais bien qu'on peut s'y croire autorisé par certains exemples pris en Italie, mais on ne saurait admettre que tout y soit bon à imiter, et, au cas particulier, nous croyons qu'il y aurait lieu de s'abstenir. D'ailleurs ces portiques couronnés de statues nous rappellent bien plus les compositions classiques de Palladio et certains monuments de Vicence, qu'ils ne nous révèlent la vieille Autriche des maisons de Habsbourg et de Lorraine. Aussi la façade autrichienne manque-t-elle absolument de la qualité essentielle de toute œuvre architecturale, c'est-à-dire de caractère; elle apparaît comme une décoration sans style accusé, disposée surtout pour abriter sous ses portiques une partie de l'exposition sculpturale de l'Autriche-Hongrie.

La Russie a mis en façade sur la rue des Nations des constructions en bois très puissantes et très mouvementées. Ce sont trois gros pavillons à toitures pittoresques et élancées, reliés entre eux d'un côté par des galeries couvertes et de l'autre par un escalier extérieur dont les lignes rampantes et les frontons accoladés coupent heureusement la rectitude des formes voisines. Les architectes, MM. Ropett, de Saint-Pétersbourg, et Paul Bénard, de Paris, se sont inspirés ici de vieux édifices et de vieilles maisons russes, et principalement du palais de Kolomna, près de Moscou, où est né le tzar Pierre le Grand. Les deux artistes ont d'ailleurs enrichi leurs modèles, qui ne leur offraient que des types d'une simplicité un peu rude, d'une ornementation très abondante dans le style russe primitif, ornementation puisée aux bonnes sources, c'est-à-dire dans les édifices et dans les manuscrits. Ce décor procède plus encore des traditions asiatiques que des traditions byzantines. L'ornement participe peu

de la structure de l'édifice, il affecte plutôt l'imitation des étoffes suspendues, des broderies appliquées. Les frises, les corniches, les appuis de fenêtre et leurs couronnements sont découpés, festonnés, pointillés de mille façons. Des réchampis de brun-rouge et de vert sourd animent les tonalités chaudes des sapins du Nord. Sous les porches, dans l'ombre des galeries abritées, des tentures bleu et rouge vif jettent leur éclat franc. Tout cela



FAÇADES DE L'AMÉRIQUE CENTRALE ET MÉRIDIONALE, DANS LA RUE DES NATIONS.

(Dessin de l'architecte, M A. Vaudoyer.)

est certes un peu barbare, mais d'une saveur étrange pleine de charme. Si nous voulions rechercher de près les combinaisons fantaisistes de ces constructions tourmentées, décrire leurs toitures compliquées et coloriées de deux tons, le rouge et le vert, étudier leurs détails multiples, il nous faudrait des pages. Nous n'avons pas ce loisir et nous faisons appel au souvenir du lecteur pour compléter et revoir par la pensée la belle façade russe, l'œuvre si intéressante de MM. Ropett et Paul Bénard.

L'architecte de la section suisse, M. F. Jaëger, n'a pas eu le temps de recueillir le fruit de ses beaux travaux au Champ de Mars. Une courte

maladie vient de l'enlever, il y a quelques jours à peine, au moment où de hautes récompenses allaient certainement consacrer son légitime succès d'artiste. Tout le monde a vu la belle décoration qu'il avait imaginée sous une des grandes loges au centre du Palais, à l'entrée des salles des beaux-arts. Au delà de percées figurées par des portiques en applique, il improvisait de magnifiques paysages qui ont été victorieusement interprétés par les émaux toujours si admirés de M. Deck et par ceux de M. Boulenger. De superbes figures allégoriques dessinées par F. Ehrmann, émaillées sur fond d'or, s'enchâssent dans les niches des portiques et complètent cet ensemble festoyant par des pièces céramiques qui sont des chefs-d'œuvre. Il était juste que la Suisse confiât à un de ses enfants, si Parisien qu'il fût par ses études, par ses amitiés et par les nouveaux liens qui le retenaient au milieu de nous, le soin de présenter dans un cadre digne l'exposition des cantons confédérés. M. F. Jaëger avait une première fois, en 1867, organisé l'exposition des beaux-arts de son pays dans un pavillon moitié monument par son ordonnance, moitié chalet par l'emploi de toitures saillantes et de bois apparents. Ce pavillon, par une originalité de bon goût et une polychromie très réussie, avait de suite fixé l'attention du public. C'était pour la Suisse reconnaître un premier service si bien rendu que de confier au même artiste le soin d'ériger sur la rue des Nations la façade de la République et d'y inscrire la vieille devise nationale : « *Tous pour un, un pour tous.* »

M. Jaëger a simulé quelque porte de ville donnant accès dans les salles de l'Exposition. Appuyée sur d'épais contreforts, elle est surmontée d'une vaste voussure de charpentes en forme d'auvent, dans le genre de celles qui abritent les façades des maisons importantes dans le canton de Berne et dans la haute Argovie. Au-dessus se dresse un petit clocher aigu. Le plafond de la voussure, bordée d'un cours de rinceaux peints, est constellé d'étoiles blanches sur fond bleu pâle. Un large zodiaque le traverse obliquement de son ruban bleu plus foncé, portant les signes connus dessinés en blanc. C'est un souvenir des toits saillants de la vieille Suisse, dont nous retrouvons le voligeage appelé *le ciel du toit* encore peint de bleu et décoré d'étoiles, d'une lune, d'un soleil et même aussi de quelques-uns des signes du zodiaque. Sous le grand arc à jour, deux jaquemarts revêtus d'armures bourguignonnes, souvenirs historiques de la victoire de Morat prêtés par le Musée de Zurich, frappent les heures et arrêtent les badauds comme ils les arrêtent à Berne devant la fameuse horloge de l'Ogre. Toute la charpente est peinte de blanc avec cordons,

bordures, consoles, liens réchampis de rouge. Ce sont les couleurs de la Confédération, couleurs reproduites également à droite et à gauche de la porte dans d'énormes écussons à croix rouge sur fond blanc soutenus par des lions grimaçants. Ces lions ne sont là que pure fantaisie héraldique. Nous leur eussions certes préféré les bons ours de Berne, dont la tache noire serait plus heureuse sur cette façade que le ton de ces fauves. Les écussons cantonaux s'alignent en frises sous le toit des parties latérales de la façade. Nous regrettons que les grands cartouches de l'entrée et que ces petits écussons cantonaux ne soient pas en relief au lieu d'être seulement peints sur le fond du mur. Les soubassements de la façade, peints de gris pour imiter le ton du grès de Berne, manquent de solidité; on y sent trop l'économie du plâtre, et quelques saillies eussent été nécessaires pour soutenir les masses supérieures.

M. Jaëger ne s'était pas contenté de bien décorer la façade suisse; les salles qui y correspondent ont été disposées et ornées par lui avec un talent tout à fait original. De robustes plafonds à caissons lumineux, formés de grosses poutres entre-croisées et peintes de dessins rouges et blancs avec rehauts noirs, s'étendent au-dessus des vastes salles. Leurs parois sont couvertes de cuirs gaufrés à fonds d'or et d'argent, sur lesquels les écussons des cantons se détachent éclatants de colorations. Pourquoi faut-il que notre regretté confrère ait été si prématurément enlevé aux récompenses méritées, à l'art dont il était épris, à l'affection de nombreux amis, aux tendresses d'une jeune famille?

La façade belge est certainement la construction la plus imposante et la plus admirée de toutes dans la rue des Nations. C'est qu'aussi ce n'est pas seulement un simulacre de façade, c'est un véritable monument qui, par un appareil bien accentué, met en montre les plus belles pierres et les plus beaux marbres de la Belgique. Tant il est vrai que la construction vraie joue un rôle esthétique considérable en architecture et que la puissance et la noblesse des matériaux concourent sensiblement à l'expression des formes! Supposez que la façade belge soit un simple décor de plâtre, de fausse brique et de faux marbre; le parti architectural restant le même, l'effet sera cependant tout différent. La masse du public passerait indifférente devant la conception architecturale, bien que sa valeur intrinsèque restât toujours égale; car cette conception ne serait pas alors motivée ou expliquée par la nature et l'emploi de matériaux vrais. C'est qu'en architecture la forme doit si bien se soumettre aux exigences de la matière qu'elle doit quand même en dégager et sa logique et sa beauté.

Aussi l'œuvre de M. Janlet, architecte à Bruxelles, captive-t-elle l'attention générale par ses formes robustes, franches et simples, en harmonie parfaite avec les pierres dures et les marbres polis qu'il a mis en œuvre.

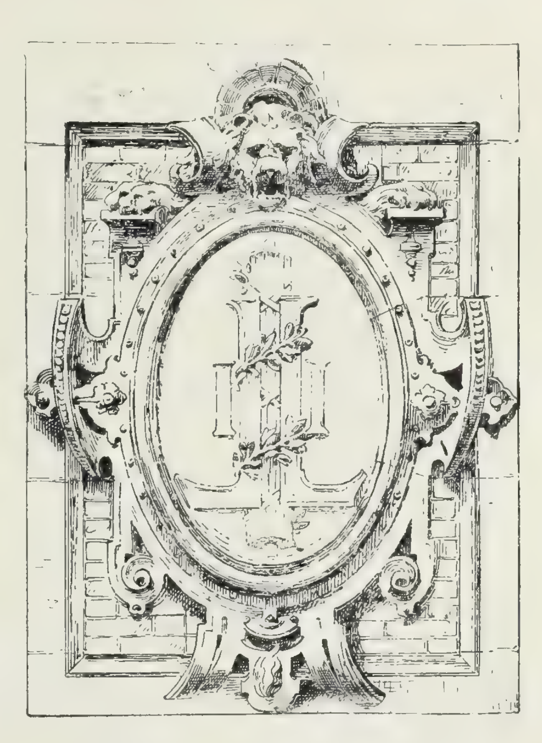
Le style adopté par M. Janlet est celui qui florissait dans les Pays-Bas pendant les dernières années du XVIe siècle. Il n'en reste pas aujourd'hui, sauf peut-être l'hôtel de ville d'Anvers, de spécimen absolument complet, les guerres de l'époque espagnole, si néfastes pour le pays, ayant laissé peu de monuments intacts. Cette belle façade n'est donc pas la reproduction, comme on pourrait le croire, de monuments existants. Elle a été composée, cela est sensible, surtout en vue de présenter sous leurs différents aspects, et d'une façon aussi avantageuse que possible, les différents matériaux de construction, produits du sol belge. Vingt-deux carrières différentes de pierres et de marbres de toute espèce ont coopéré à cette œuvre considérable. Il faut louer M. Janlet d'avoir si bien su réunir tant d'éléments divers en un tout harmonieux.

C'est une haute porte de ville qui forme le milieu de l'imposante façade belge. Au-dessus, suivant la mode flamande, s'élève un riche pignon à superpositions pyramidales. De chaque côté de la porte, deux étroits avant-corps de soutien dressent, sur un ordre de cariatides en gaine, des pignons de même style qui forment accompagnement au grand motif central. Sur les claveaux du grand arc rayonnent les écussons armoriés des neuf provinces, tandis qu'au sommet de la façade, contre le pyramidion supérieur, les lions belges soutiennent le cartouche royal. Des chapiteaux et des ornements d'applique en bronze doré mêlent leur éclat à la puissance des marbres variés, aux colorations chaudes des briques.

A droite et à gauche, en aile, au-dessus d'une ordonnance superbe de colonnes monolithes, des galeries ouvertes laissent voir les poutraisons de leurs plafonds en bois. Aux extrémités de la façade, d'un côté, c'est le salon royal orné d'un balcon couvert en bois; de l'autre, c'est un beffroi étageant les formes arrondies de sa toiture capricieuse et se terminant par un lanternon octogonal à girouette élancée. Il y a, dans cette composition importante, à la fois certaine rectitude classique et beaucoup de liberté et d'imprévu.

Nous avons trop bien loué de grand cœur la façade russe de M. Paul Bénard pour ne pas lui dire aisément que nous croyons peu à la petite façade grecque qu'il nous offre comme une maison du temps de Périclès. Nous n'admettons pas, particulièrement, que les Grecs, si respectueux de l'art et des dieux, aient pu construire en encorbellement une loggia ayant

l'apparence d'un petit temple tétrastyle, porté seulement par la saillie de deux consoles. De telle sorte que les deux colonnes ioniques du milieu portent dans le vide. Il n'y a aussi que notre construction moderne qui puisse se prêter à ces tours de force et les faire accepter. D'ailleurs l'habitation grecque, qui n'était aux premiers temps qu'un simple abri en pisé, ne devint grande, belle et richement ornée qu'après les guerres médiques, lors du grand mouvement commercial et de la puissance politique d'Athènes. Telle la maison de Callias, que nous décrit Platon, telles ces maisons dont notre orateur déplore la magnificence. C'est sans doute le type de ces maisons que nous décrit Vitruve et qui servit de modèle aux constructions des grands seigneurs romains.



CARTOUCHE DANS LE PAVILLON BELGE.

(Dessin de l'architecte M. Janlet.)

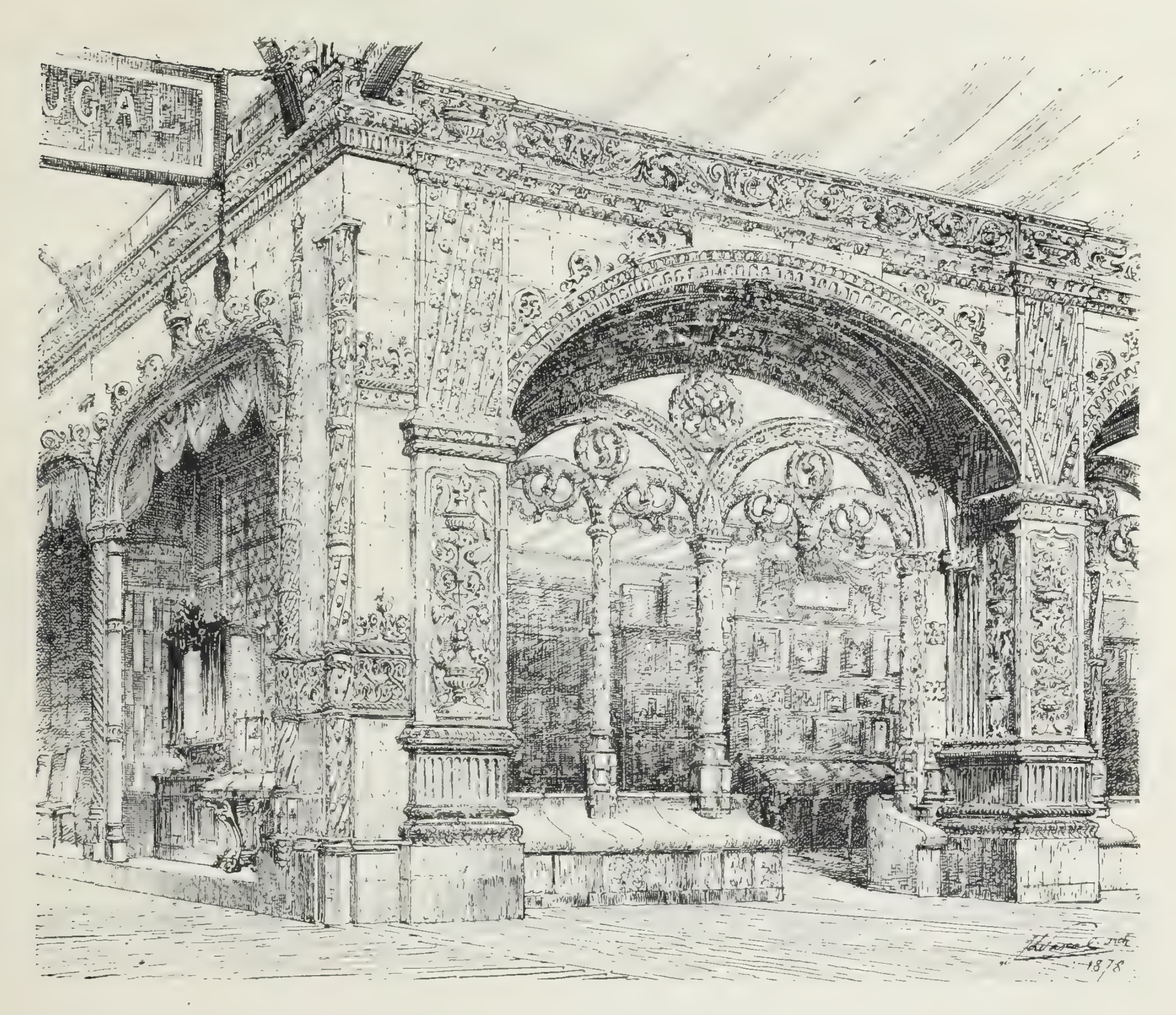
Or nous savons, par les textes comme par les peintures antiques, que la façade de ces maisons donnant sur la rue n'était qu'un mur percé d'une porte, puis, à une certaine hauteur, de lucarnes pour donner du jour, s'il était nécessaire. Ces ouvertures n'admettaient pas la vue du passant et ne pouvaient servir d'observatoire aux gens de la maison. Tout l'air et le jour, comme la sortie et l'entrée des différentes pièces de l'habitation, étaient sur la cour intérieure. Mais, sans nous étendre davantage sur l'habitation des anciens, concluons en disant que, chez les Grecs, les façades et les décorations étaient sur l'atrium et non sur la rue, et présentaient comme abri des portiques et non des balcons saillants couverts. Nous nous étonnons aussi de voir un buste de Minerve sur piédouche devant la maison grecque de l'Exposition. Ce sont les Romains qui ont inventé le buste. Nous comprendrions une statue de Minerve et un autel en avant, mais nous ne comprenons pas un buste sur un autel. Quoi qu'il en soit, si M. Bénard a voulu avant tout faire une décoration, il a réussi et son invention habituelle ne lui a pas fait défaut.

Le Danemark est modeste, comme il convient. Cependant sa petite façade avec ordres superposés et pignon à la flamande est bien étudiée. Mais est-ce bien là de l'architecture danoise ?

La façade nationale des États de l'Amérique centrale et méridionale nous montre l'architecture importée dans ces pays, au XVIe siècle, par la conquête espagnole, mais architecture transformée par le climat et les mœurs, comme aussi par l'influence jésuitique. C'est un art désordonné, exubérant, à vrai dire de mauvais goût, mais dont M. Alfred Vaudoyer a tiré un excellent parti décoratif. Recherchant ses côtés typiques, l'architecte a voulu nous montrer les terrasses qui couronnent les habitations, les miradores ou belvédères qui les dominent, les balcons saillants et couverts, en forme de vérandas, qui ont pour but de protéger l'intérieur du logis contre les fortes chaleurs. S'inspirant d'un palais bien connu à Lima sous le nom de « Casa marques de Torre Tagle », M. Vaudoyer en a reproduit fidèlement le miradore élancé, ainsi que le balcon coquet, à riches compartiments de menuiserie, qui s'allonge au-dessus d'un portique trapu, sur la façade de ce palais. Toutefois la décoration supérieure de ce balcon a été modifiée par l'introduction, en forme de frise, des écussons de chacune des républiques américaines, qui ont tenu à affirmer ainsi leur union. Disons que les miradores sont très en faveur dans ces pays lointains, principalement dans l'État de l'Uruguay, où beaucoup sont fermés de verres de couleur. Le soir, du haut des terrasses où l'on vient chercher la fraîcheur, les habitants jouissent d'un coup d'œil féerique, ces miradores devenant alors autant de phares qui illuminent l'obscurité des nuits et signalent, par leurs feux variés, l'habitation de chacun.

Il y a lieu de remarquer que cette façade, frontispice de l'exposition américaine du Sud, précède une série de salles où chacun des États du Sud a tenu à se signaler par une décoration particulière. La république Argentine est représentée par un portique à arcades, inspiré d'une construction récemment élevée à Buenos-Ayres. Le Pérou reproduit dans sa façade un monument du haut Pérou, le portique de Huanuco-Viejo. La frise intérieure est celle du temple de Paramonga. La construction légère, en bois, de l'Uruguay est conforme à celles qu'on exécute journellement à Montevideo. Le Guatemala offre un exemple de polychromie indienne. Enfin la hutte en bambous ou rancho du Nicaragua termine cette avenue de constructions aux aspects divers, en harmonie avec les civilisations qui se sont succédé dans ce pays d'une fertilité et d'une richesse incomparables.

Nous ne saurions prendre au sérieux les minuscules échantillons d'architecture que présentent le royaume d'Annam, la Perse, le royaume de Siam, le Maroc, la régence de Tunis. Cependant groupés habilement, ils font bon effet sur la rue des Nations et, par leurs silhouettes bizarres,



LES GALERIES PORTUGAISES A L'EXPOSITION; REPRODUCTION DU CLOITRE DE BELEM PRÈS LISBONNE.

(Dessin de l'architecte, M. Pascal.)

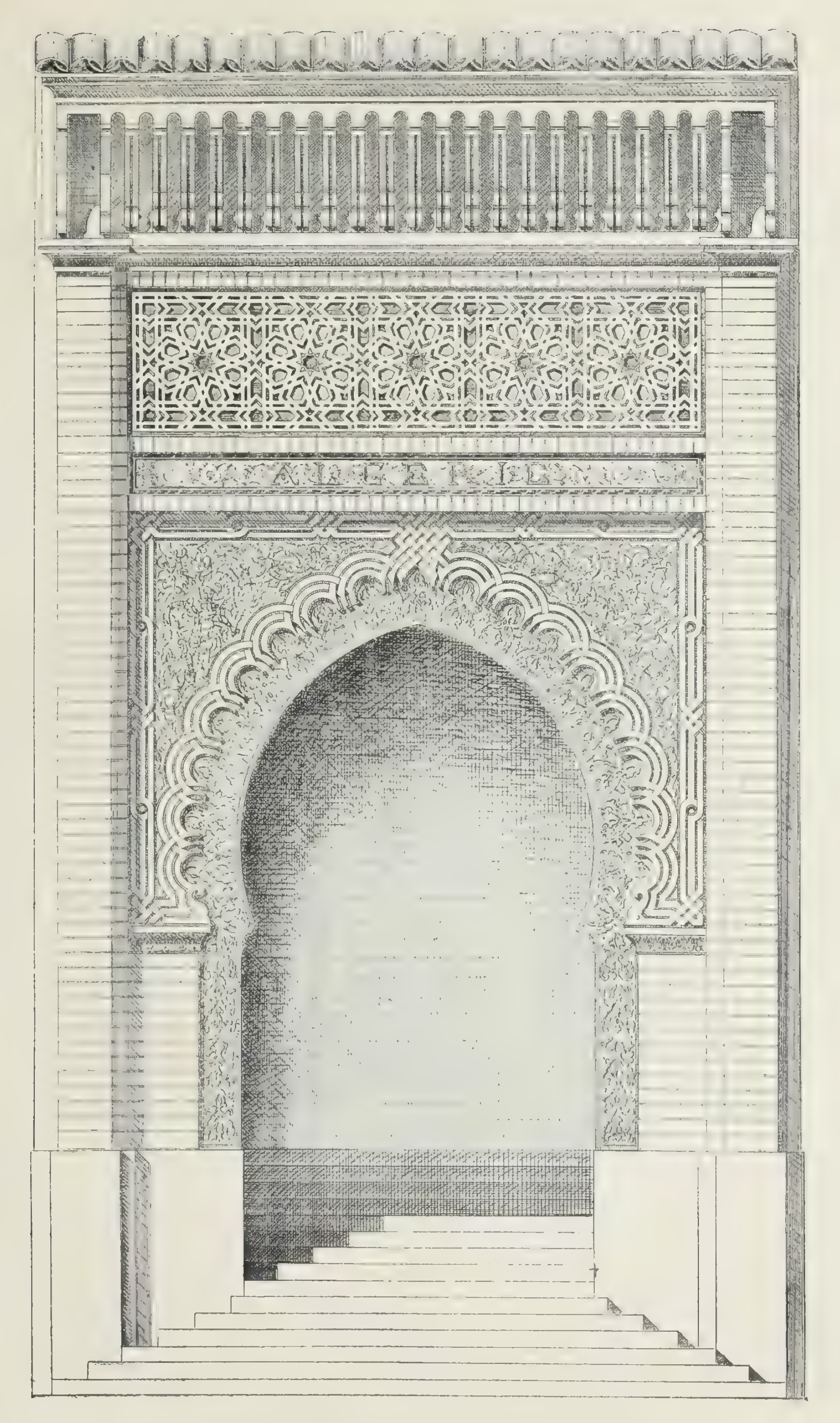
par leurs colorations vives, varient d'une façon imprévue la suite des constructions.

Au delà, ce sont plusieurs petits États, les plus petits de l'Europe, qui s'associent pour présenter une façade respectable : le grand-duché de Luxembourg, la principauté de Monaco, les républiques de Saint-Marin

et du val d'Andorre se sont adressés à M. Vaudoyer, qui a su encore faire un tout aimable des modestes éléments de décoration dont il disposait. Le grand-duché de Luxembourg est représenté par un fragment réduit de l'ancien hôtel de ville de Luxembourg, servant actuellement de résidence au prince-lieutenant. La porte à arcades, sur la droite, est celle du prince de Monaco, surmontée des armes de la principauté. Elle est réduite à moitié de sa grandeur réelle. Les deux petites républiques ne sont signalées que par leurs écussons surmontant la fenêtre du premier étage.

M. Pascal a restitué, pour la gloire de l'Exposition portugaise, le porche de l'église du fameux monastère des Hiéronymites de Belem près Lisbonne. Cette architecture, gothique dans sa masse, Renaissance dans ses détails, un peu surchargée comme l'art espagnol qu'elle avoisine, mais gardant encore quelque parfum de l'art arabe si longtemps dominateur dans le pays, cette architecture, malgré tant d'influences diverses, reste très particulièrement accentuée par certaines dispositions décoratives qui lui sont véritablement propres. Cette restitution est si parfaite de style et de caractère, non seulement dans l'ensemble, mais encore dans les moindres parties, qu'on pourrait la croire moulée sur nature. — Il n'en est rien cependant. — M. Pascal a dû tout reconstituer au moyen de croquis pris par lui sur les lieux et de photographies. De plus, M. Pascal a dû changer l'échelle du monument pour rester dans des proportions ici possibles, et par la même raison tronquer la partie supérieure de la façade. Il lui a fallu aussi remplacer les figures de saints des niches par les statues des grands hommes dont le Portugal est fier. — M. Pascal a si bien réussi cependant à nous donner l'illusion complète du monument ancien, que nous devons vraiment considérer ce fac-similé comme un tour de force de sentiment juste et d'assimilation. Le charmant dessin de M. Pascal, que nous reproduisons ci-contre, représente une travée du cloître de Belem qui sert de façade à l'Exposition portugaise sur les galeries latérales. Ce sont les Pays-Bas qui terminent la rue des Nations par une importante façade d'hôtel de ville, flanqué d'un haut beffroi carré à lanternons octogonaux superposés. La pierre et la brique alternées et mélangées jouent un grand rôle dans cette architecture très imitée du curieux *Stadhuis* de Leyde.

Et maintenant que le promeneur est arrivé au bout de la longue avenue, qu'il se retourne : c'est de cette extrémité que la rue des Nations apparaît le mieux dans tout son effet pittoresque. Ses toits de hauteur et de formes variées, ses tours, ses clochers, ses miradores, ses loges, ses pinacles,



PORTE DE LA MOSQUÉE DE BOU-MÉDINE, A TLEMCEN.

(Exposition algérienne du Trocadéro. — Dessin de l'architecte, M. Wable.)

ses portiques, son alignement incertain, les drapeaux de toutes couleurs flottant au haut des mâts, et, dans le fond de cette perspective, mouvementée et confuse, une haute tour du Trocadéro surgissant au-dessus de l'horizon, tout concourt à faire de cette longue suite de façades multicolores un des plus étonnants spectacles de la grande Exposition. Aussi, malgré les regrets que nous avons cru devoir formuler, malgré certaines critiques inévitables de détails, il nous plaît de reconnaître que, grâce au zèle amical des commissaires étrangers, grâce au talent, à l'activité et à la bonne volonté des nombreux artistes, entrepreneurs et ouvriers français ou étrangers qui ont collaboré à cette œuvre multiple, la pensée du directeur des sections étrangères, M. Berger, a été réalisée au-delà de tout ce qu'on pouvait espérer. La rue des Nations restera certainement dans la mémoire de tous comme un symbole d'union et de concorde au milieu de cette grande fête du travail et de la paix offerte par la France au monde entier.

Nous pourrions encore glaner, le long du palais et dans les parcs du Champ de Mars, maintes observations touchant l'architecture étrangère. Nous verrions particulièrement les pavillons des colonies portugaises et espagnoles, celui de Monaco, puis les cottages anglais. Nous renonçons également avec regret à visiter cette très intelligente réduction du palais indien élevée par M. C. Purdon Clarke, architecte dans le grand vestibule du palais pour réunir les expositions si intéressantes de l'empire des Indes, des maharajahs de Kashmir et de Patiala, et des rajahs de Jind et de Nabha.

Mais, forcément négligent, nous avons hâte de franchir le pont d'Iéna pour aller au delà admirer de près le palais du Trocadéro.

III.

L'ARCHITECTURE DANS LE PARC DU TROCADERO.

Nous voici de l'autre côté du pont. Mais, si bien que le palais du Trocadéro nous sollicite par ses masses puissantes et harmonieuses, nous ne pouvons, pour aller jusqu'à lui, passer indifférents devant les nombreuses constructions de toutes sortes qui s'étagent sur les pentes gazonnées de ses jardins. D'ailleurs, beaucoup de ces constructions offrent un véritable intérêt d'art ou d'archéologie.

Si nous nous dirigeons d'abord vers la droite, nous voyons l'agglomération des constructions françaises, au milieu desquelles un haut minaret de 30 mètres signale l'exposition importante de notre colonie algérienne. Cette exposition a été réunie dans une sorte de palais ou de caravansérail arabe, construction rectangulaire de 35 mètres de largeur sur 55 mètres de profondeur, dont les différents éléments décoratifs ont été empruntés aux vieux monuments du XIIIe et du XIVe siècle, qui subsistent à Tlemcen et aux environs. Ce sont plusieurs mosquées qui témoignent encore aujourd'hui de l'importance de Tlemcen, pendant trois siècles capitale d'un royaume florissant sous la dynastie berbère des Beni-Zeiyan. Aussi l'ornementation des quatre faces du minaret est-elle empruntée aux intéressants motifs qui décorent la haute tour de la mosquée en ruine d'El-Mansourah, tour supérieure, en son temps, à la trop fameuse Giralda de Séville. D'autre part, la porte principale du palais est la reproduction exacte de l'entrée de la célèbre mosquée de Sidi-Bou-Médine. M. Danjoy nous avait déjà fait connaître cette porte par des relevés très appréciés au Salon de 1873, que nous retrouvons au palais du Trocadéro, au milieu de l'exposition des monuments historiques. M. Charles Wable, l'architecte du Palais algérien, la restitue et la présente cette année en un fac-similé nature qui nous détaille toutes les richesses de son encadrement de fines arabesques et de faïences lumineuses. Au delà de cette porte élevée sur un haut soubassement de marches, on pénètre sous un porche flanqué de deux annexes en forme de marabouts. Ce porche donne accès dans un grand vestibule desservant les galeries d'exposition et les portiques mauresques qui entourent le jardin central. Cette grande pièce d'entrée est recouverte d'une coupole à jour, à douze pans avec retombées alvéolées, imitée de celle de la grande mosquée à Tlemcen. A l'extrémité du jardin central, dans l'axe du palais, se trouve un marabout ou koubba servant de salon de réception et de repos. Deux portes ouvertes sur le dehors, au milieu des galeries longitudinales, sont encore inspirées par celle du marabout de Sidi-Daoudi à Tlemcen. En somme, le Palais algérien du Trocadéro, très particulier d'aspect et très bien disposé pour mettre en relief la riche exposition de notre colonie, a de plus pour nous le mérite de faire entrevoir quelque peu les curiosités artistiques d'un pays où nous ne voyageons pas assez, malgré tous les restes de l'art antique et de l'art arabe qu'on y voit encore et qui méritent les plus sérieuses études.

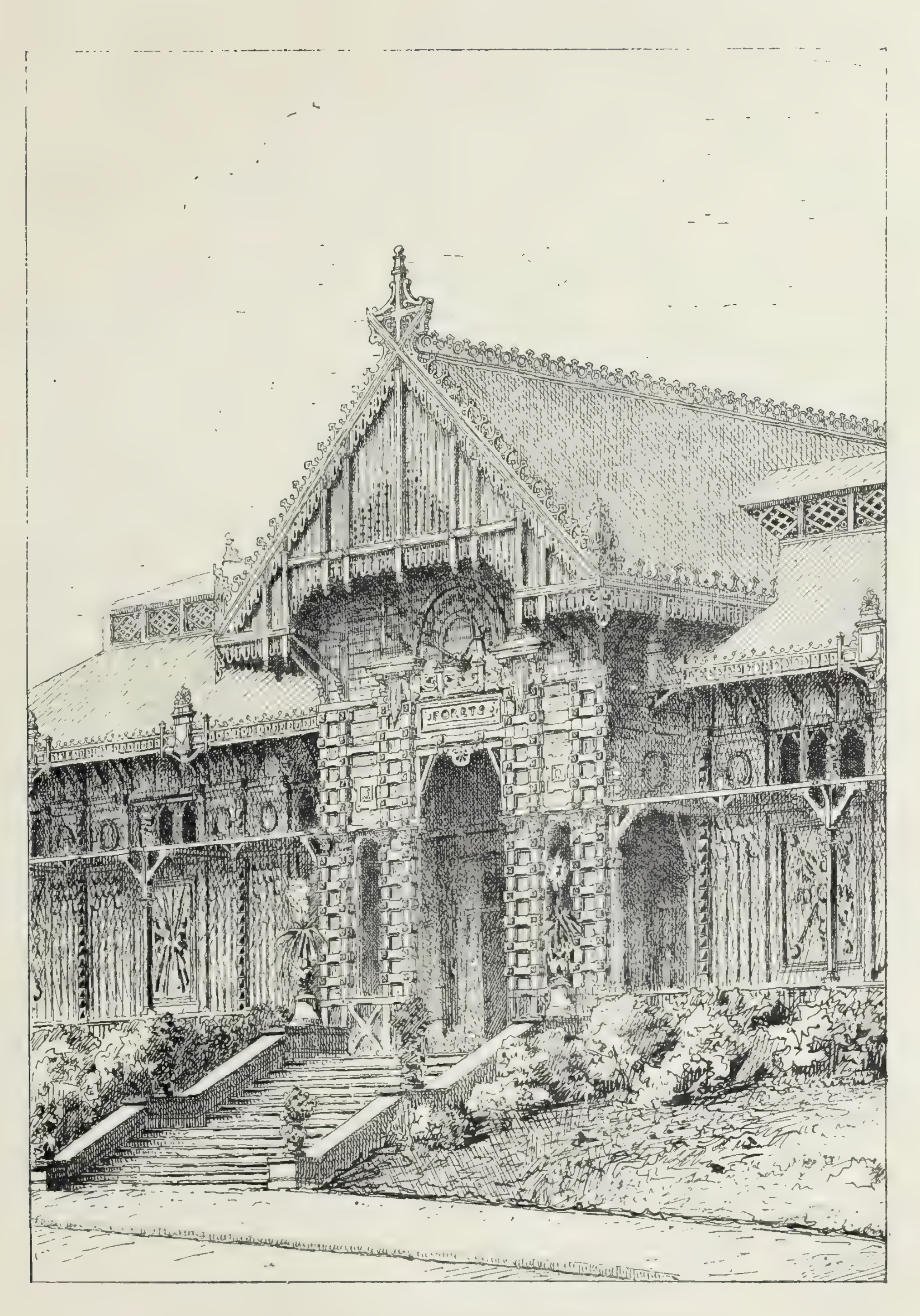
Autour du Palais algérien de M. Wable se groupent de nombreux petits pavillons de vente plus ou moins arabes ou trop fantaisistes, dont

je n'ai rien à dire ici. Je laisserai également de côté les constructions industrielles qui occupent ce côté du parc; mais il faut visiter une construction d'un caractère et d'un intérêt très particuliers : c'est le chalet de l'administration des Eaux et Forêts. Construit tout en bois, sans cependant prétendre reproduire l'aspect solide et massif des chalets de l'Oberland bernois ou des maisons norwégiennes et moscovites, il nous fait voir les ressources multiples de la charpenterie et de la menuiserie modernes en des combinaisons savantes et délicates. Élevé sur un haut soubassement de rochers, enveloppé de portiques treillagés et de massifs de fleurs et de verdure, ce pavillon pittoresque accuse quand même une silhouette architecturale très définie, et fait honneur au talent de l'architecte, M. Étienne.

Dirigeons-nous maintenant sur le versant gauche du Trocadéro, du côté des constructions des Nations étrangères. J'y veux chercher au milieu de ce campement international plein de confusion et d'imprévu pittoresque, au travers des bazars orientaux envahis par la foule et des cafés tunisiens ou marocains pleins de résonnances étranges et continues, au travers des maisons et des beffrois en bois de la Suède et de la Norwège, des pavillons du schah de Perse et du roi de Siam, j'y veux chercher la ferme japonaise et la pagode chinoise. Ce n'est pas que j'aie le temps ici de m'arrêter aux échantillons exotiques de végétaux et de volatiles que les Japonais nous montrent en ce minuscule jardin d'acclimatation; mais j'ai le droit de m'intéresser à ces clôtures légères en bambous, à cette ravissante petite porte en bois sculpté qui ferme l'enclos, aux constructions légères et rustiques qui sous un abri ingénieux de bambous offrent aux promeneurs les vases, les bronzes, les étoffes et tous ces mille riens, capricieuses inutilités ou jouets d'enfants, dont les Japonais savent faire des merveilles d'esprit et de goût.

La grande construction chinoise est également remarquable à bien des titres. Elle affecte les dispositions ordinaires d'une pagode bouddhique, en un quadrilatère ouvert sur l'une de ses faces et enveloppé de constructions sur les trois autres côtés.

Au fond devrait se trouver le grand autel de Bouddha, ici remplacé par un riche salon. Sur les côtés seraient les autels de second ordre et les habitations des bonzes. Ce sont des comptoirs de vente très achalandés qui les remplacent. Cependant la disposition générale est exacte et l'aspect d'ensemble est juste. La porte d'entrée seule présente des modifications sérieuses apportées au type ordinaire; elle devrait se trouver à l'intérieur



PAVILLON DES FORÊTS, DANS LES JARDINS DU TROCADÉRO.

(Dessin de l'architecte, M. Etienne.)

et masquée par un mur. On n'entre jamais directement dans l'enceinte consacrée d'un temple chinois.

Le style de cette pagode remonte à l'époque de la dynastie Min (vers 1450 environ), et toutes les grandes pagodes qui sont aux environs de Pékin, notamment les tombeaux célèbres des empereurs de cette dynastie, sont du même style. C'est la belle époque de l'architecture en Chine. Au reste ce style n'a jamais, depuis, subi de transformations sensibles ; il est encore en usage aujourd'hui dans le Céleste Empire. Un seul essai fut tenté par l'empereur Kien-lon, sous l'inspiration des fameux jésuites établis à cette époque à la cour du Fils du Ciel. Cet essai a produit le palais du Yen-Min-Huen, construit sur le modèle de notre palais de Trianon, mais avec de très curieuses modifications, par suite de l'encastrement dans la pierre de motifs émaillés de grande dimension, reproduisant avec des guirlandes de fruits et de corbeilles de fleurs, toutes les formes aventureuses de notre rococo européen. C'est ce palais qui fut incendié lors de l'expédition anglo-française; et si l'on doit regretter la destruction d'une grande partie du mobilier sans pareil qui l'ornait, l'art peut aisément se consoler de la ruine du palais lui-même. Pour en revenir à notre pagode du Trocadéro, nous avouons être fort séduit par certains côtés de cette architecture très sûre d'elle-même dans ses apparentes bizarreries. Bien coiffée de toitures mouvementées, elle semble, par un sentiment de coquetterie savante, retrousser les saillies angulaires de ses toits pour laisser voir la richesse prodiguée dans ses corniches. La multiplicité de leurs détails sculptés disparaît dans une chaude coloration d'or et de vermillon, rayée par les dessous bleus ou verts du chevronnage recourbé. D'ailleurs, ces tons incidents disparaissent dans la masse dominante du rouge et de l'or, et n'en troublent pas la calme et riche harmonie. Toute la pagode apparaît à la fois sombre et étincelante : sombre par l'ensemble de ses toitures et de ses murailles peintes en gris noir ; étincelante par une ornementation sobrement distribuée, mais extrêmement abondante dans le détail, et qui, toujours colorée de rouge et d'or, réveille la sévérité même des toitures superposées, en y jetant, comme au hasard, des dragons, des chimères, des groupes de petits guerriers, des crêtes déchiquetées, qui, sur les faîtages, les arêtiers, les angles accusés, allument des étincelles.

Toutes les pièces importantes et ornementales de ce pavillon ont été préparées et sculptées à Ningpo, ville considérable du sud de la Chine, qui a, paraît-il, une spécialité de sculpture et de découpage des bois et

où, d'ailleurs, on a le goût de l'architecture plus libre et plus ornementée que dans le nord, du côté de Pékin, où se conservent les traditions sévères de la vieille et grande architecture. Pour en finir avec cette très intéressante construction, n'oublions pas le kiosque octogonal à deux étages de toitures, dans l'ombre desquelles flamboient les spirales rayonnantes dorées et vermillonnées d'une étonnante coupole. Ce kiosque, qui occupe le centre de la cour intérieure, suffit à lui seul pour caractériser l'art chinois.

La *Gazette* a déjà entretenu ses lecteurs de l'antique maison égyptienne restituée sous la direction de notre savant égyptologue M. Mariette-Bey, d'après les ruines séculaires découvertes par lui à Abydos, dans la haute Égypte. Nous passerons rapidement aussi devant la reproduction habile et fidèle d'une maison du Caire, par l'architecte M. Paul Bénard, et, nous dégageant enfin de ce labyrinthe cosmopolite, nous nous trouverons en présence du palais du Trocadéro.

IV

LE PALAIS DU TROCADÉRO.

Du point où nous nous plaçons, ce palais nous apparaît dans toute sa majesté. Nous sommes assez loin pour en embrasser l'harmonieux ensemble, assez près pour sentir ses dimensions géantes et apprécier l'élégance de ses formes architecturales. Nous n'avons pas besoin de décrire ce magnifique palais, qui, après avoir été la grande attraction de l'Exposition de 1878, en perpétuera glorieusement le souvenir. Le palais de MM. Davioud et Bourdais est aujourd'hui connu, non pas seulement des provinciaux et des étrangers qui ont visité Paris cette année, il est connu du monde entier. Tous les moyens possibles de copie, de répétition, de reproduction, ont concouru à l'envi pour en répandre au loin l'image. Qui n'a maintenant présent à la mémoire ce vaste ensemble? Au centre, une rotonde énorme, enveloppée de deux étages de portiques à jour, accuse nettement la grande salle des fêtes et des concerts. En arrière, deux tours gigantesques élèvent leurs plates-formes et leurs sommets dorés, à des hauteurs inconnues des flèches, des dômes, des tours, qui portent haut la renommée des monuments du Paris ancien ou moderne.

A droite et à gauche, deux pavillons en contre-bas s'accolent aux flancs de la salle. Ces pavillons servent au premier étage de salles de conférences et au rez-de-chaussée de vastes vestibules. Ces vestibules donnent accès à la fois sur les dégagements de la salle des fêtes et sur les longues galeries latérales d'Exposition, de forme courbe concave, qui, subdivisées en trois tronçons par des pavillons d'entrée intermédiaires et arrêtées à leurs extrémités par de solides pavillons de tête, embrassent tout le sommet de la colline. Les galeries latérales d'Exposition sont doublées, du côté du Champ de Mars, de portiques à colonnes, qui, reliés par la galerie qui pourtourne la salle des fêtes, s'associent pour offrir au promeneur un plain-pied de plus d'un demi-kilomètre, du haut duquel on embrasse le panorama grandiose de Paris.

Cette disposition générale, si simple et par suite si imposante, constitue, il faut bien le dire, un monument d'un caractère tout nouveau et d'un effet par suite saisissant.

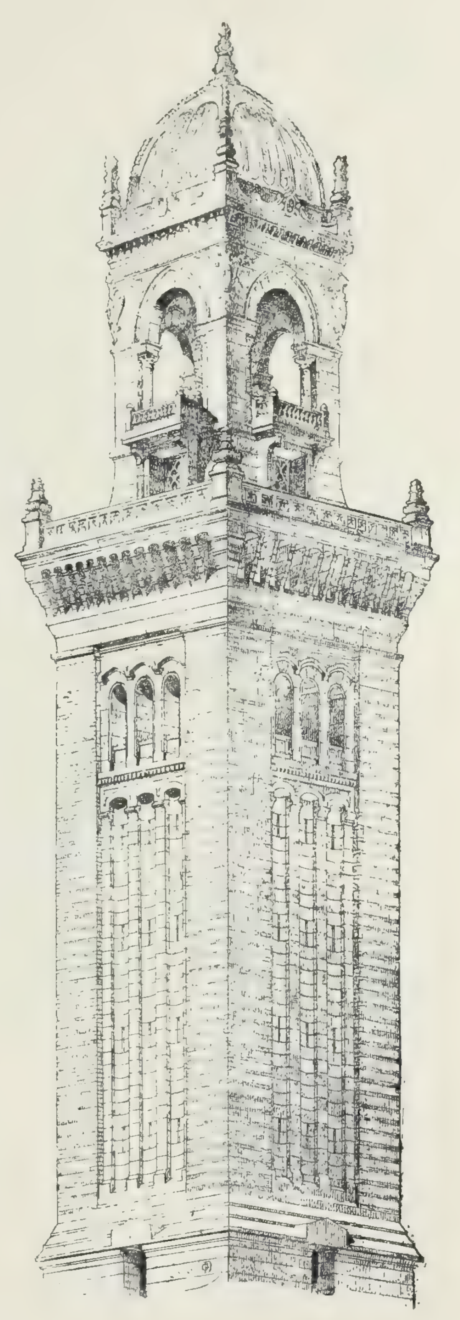
On a bien vite dit que notre temps ne possède pas d'architecture qui lui soit propre; on accorde bien, tout au plus, qu'un renouveau d'études porte nos architectes vers l'éclectisme; mais les gens du métier, les architectes presque seuls savent quelle transformation latente, mais profonde, subit en ce moment notre art architectural contemporain. Depuis bientôt cinquante ans, les tendances nouvelles se sont essayées en nombre d'œuvres, sinon également réussies, assurément très modernes, aussi bien dans l'architecture monumentale que dans l'architecture privée. C'est qu'en effet, pour que l'art de l'architecte apparaisse en un épanouissement nouveau, il faut que les programmes qui lui sont donnés soient renouvelés comme les besoins dont ils doivent être l'expression. On comprend que des monuments religieux imposent une architecture en quelque sorte hiératique, que des monuments dont l'expression morale doit être la dominante, ou que des monuments dont la fonction utile est invariable, ne puissent ni inspirer ni permettre une transformation accusée des formes consacrées; mais qu'un monument soit réclamé par certains besoins nouveaux de notre état social modifié, de nos goûts et de nos penchants modernes, aussitôt l'art monumental s'affirme en des créations pleines d'une saveur inconnue.

Il nous serait aisé de citer les monuments de ce XIXe siècle qui revêtent un caractère d'art particulier, malgré la similitude à peu près constante des programmes imposés; toutefois, c'est surtout dans un certain ordre de monuments voulus par des nécessités toutes modernes, c'est par

l'application sincère de procédés et d'éléments de construction incessamment multipliés par la science, que notre art architectural trouve l'occasion et le moyen de revivifier son inspiration. Il dépouille ainsi peu à peu sa parure, plus conventionnelle que raisonnée, pour rajeunir sa beauté par la vérité des formes accusées et la logique de la décoration.

C'est par cette constante recherche de l'utile et du vrai, c'est par le caractère qui en découle, c'est par l'expression, qui est la vraie beauté en tant qu'architecture, que le monument de MM. Davioud et Bourdais affirme à la fois sa raison d'être et la beauté moderne monumentale.

Le palais du Trocadéro, en effet, n'a pas été seulement imaginé pour servir de toile de fond à l'Exposition du Champ de Mars et pour masquer par un développement superbe d'architecture les bâtisses des hauteurs de Chaillot. Un besoin d'ordre supérieur a été son origine, a assuré son avenir et marqué sa place parmi les créations d'utilité publique.



TOUR DU TROCADÉRO.

(Dessin de l'architecte, M. Davioud.)

Une des gloires de ce siècle aura été d'avoir consacré ce principe : que l'art ne doit pas seulement servir aux jouissances esthétiques de quelques-uns, mais que, dans nos sociétés modernes transformées, il doit être un élément de prospérité et de moralisation pour les peuples. Étant donné que l'art multiplie la valeur de la matière, il était nécessaire que le moindre artisan pût profiter de ses enseignements et de l'étude de son passé pour concourir par un labeur intelligent à la richesse commune. En conséquence, la nécessité s'est imposée

de créer des musées, non plus seulement destinés à abriter de hautes et idéales conceptions, mais surtout propres à recueillir comme des précieux modèles tous les débris des industries au temps passé et disposés, par des classements méthodiques, pour reconstituer l'histoire générale de l'art dans tous les temps et chez tous les peuples.



FRAGMENT DE LA FRISE PEINTE PAR M. LAMEIRE DANS LA SALLE DES FÊTES.

(Croquis de l'artiste.)

D'autre part, on n'a pas voulu que les travaux de l'industrie, que ceux des arts de la forme et de la couleur eussent seuls le droit et la possibilité de se produire dans le grand concours offert à toutes les nations. On a voulu que l'art, dans toutes ses manifestations, que la pensée, même dégagée des interprétations de la matière, que la pensée, sous toutes ses formes, pût apparaître librement.

C'était avec juste raison donner une place importante à la musique dans notre grande Exposition; c'était inviter la parole à se faire entendre au milieu de congrès et de conférences, et provoquer, dans l'ordre de l'intelligence et de la science, les constatations, les comparaisons, les lumineuses controverses. De là, la nécessité de salles pour la réunion de con-



FRAGMENT DE LA FRISE PEINTE PAR M. LAMEIRE DANS LA SALLE DES FÊTES.

(Croquis de l'artiste.)

grès et de conférences; de là enfin la création reconnue indispensable d'une vaste salle destinée à produire non plus seulement devant un public restreint, mais devant de nombreuses assemblées, les grandes œuvres symphoniques des compositeurs français et étrangers. C'était convier un peuple immense à prendre sa part des joies sereines et bienfaisantes de la musique. Le palais du Trocadéro est la résultante de ce beau programme et MM. Davioud et Bourdais n'ont pas failli à la lourde tâche qui leur était confiée.

Si nous considérons leur œuvre dans son ensemble au point de vue pratique, nous la voyons bien répondre au but proposé. Une vaste salle

s'élève au milieu du palais comme le temple de l'Harmonie. Immense, bien ajourée, elle offre au public plus de 4,500 places bien disposées pour voir et entendre, dégagées par des escaliers nombreux et des issues multipliées qui donnent sur les galeries extérieures ou intérieures.

La partie réservée à l'orchestre est disposée pour recevoir 350 musiciens ou choristes, auxquels un orgue de 4,070 tuyaux, monument de M. Cavaillé-Coll, peut venir prêter l'appui de sa voix formidable ou le charme de ses accents célestes.

On a dit que la salle de MM. Davioud et Bourdais était trop sonore et que quelques détails d'orchestration se confondaient dans une certaine répercussion des sons. Mais l'excès est-il ici un défaut? et que serait-il arrivé si, au lieu d'une sonorité excessive, obtenue en quelque sorte volontairement par une étude patiente et réfléchie, la salle eût été sourde, si les sons y eussent été étouffés ? Le défaut serait irrémédiable à tout jamais; tandis que si, aujourd'hui, il y a réellement excès dans la sonorité, quelques tentures disposées au pourtour de la salle en auront bien vite raison. Mais je veux chercher ailleurs la cause de cette opinion émise un peu rapidement par quelques-uns. Étant admis qu'une salle de musique doit être en quelque sorte un instrument résonnant, il convient encore de rechercher quel genre de musique cet instrument peut rendre le plus heureusement. On choisit donc ou l'on crée l'œuvre musicale en vue d'une salle plus ou moins grande, plus ou moins particulièrement disposée.

Or l'expérience était à faire pour la salle du Trocadéro; et peut-être a-t-on voulu y présenter toutes œuvres musicales, sans assez tenir compte de la nature de l'œuvre par rapport aux dimensions de la salle. On a reconnu, en effet, que les rythmes trop torturés, que les harmonies trop juxtaposées ou trop compliquées, si chères à l'école contemporaine, y apparaissent quelquefois de façon confuse et peu saisissable ; tandis qu'au contraire, tout rythme franc, toute harmonie simple y gagnait en puissance et en grandeur. Aussi voulons-nous ici répéter l'opinion d'un grand maître de l'art français, nous disant à l'une des premières auditions : « Cette salle sera un bienfait pour l'avenir de notre musique. Il ne suffira plus ici de faire de la science, il sera nécessaire de montrer des idées. Dans cette salle, il faut de la musique *à fresque ;* la pensée doit y dominer par la forme et le dessin ! » Notre grand maître faisait ainsi de la salle du Trocadéro le plus bel éloge qu'on en pût faire, et l'expérience lui a donné raison. Car c'est sans conteste la *Gallia,* de Gounod, cette œuvre simple

et héroïque, qui a produit dans la nouvelle salle le plus puissant effet.

Je n'ai pas besoin de dire que les salles des conférences ont utilement réuni de nombreux congrès et prêté leur chaire à de nombreux orateurs. Je ne crois pas davantage devoir rappeler que les galeries du palais ont



GROUPE CENTRAL DE LA FRISE PEINTE PAR M. LAMEIRE DANS LA SALLE DES FÊTES.

(Croquis de l'artiste.)

abrité, dans une ordonnance magnifique, des collections merveilleuses, qui ont été à la fois un spectacle sans pareil et un enseignement des plus précieux.

Quant au caractère décoratif du palais du Trocadéro, il ressort de la fonction bien apparente des différentes parties de l'édifice. Rien d'inutile dans ce magnifique déploiement d'architecture qui, du côté du

Champ de Mars comme du côté de la place du Trocadéro, accentue ses salles, ses vestibules, ses galeries, ses portiques, ses escaliers, en un mot tout son organisme, avec une fière simplicité. Aussi quelques-uns ont-ils accusé la nudité du grand pignon à redans qui, sur la face du nord, reçoit l'adossement de la conque de l'orchestre. On comprendra par suite aisément que ce vaste pignon ne pouvait se décorer et se trouer de baies non motivées. Mais que les impatients prennent patience. Ce pignon, divisé en neuf travées verticales, ne sera complet que lorsque des statues viendront couronner et silhouetter cette grande muraille, et que de grandes figures, les neuf Muses, exécutées en mosaïque sur fond d'or, viendront illuminer les arcatures supérieures. Ainsi du moins ont proposé les architectes, et nous voulons espérer qu'il sera ainsi donné un magnifique frontispice à leur monument.

Nous aimerions nous y promener longuement, à loisir, pour étudier en détail le décor de toutes les parties. Entrant par la place du Trocadéro et traversant les vestibules, dont les poutraisons en fer du plafond sont portées par de puissantes colonnes monolithes en marbre du Jura, nous irions tout d'abord sous la colonnade extérieure, invités par le magnifique panorama qui, depuis le dôme de Saint-Augustin et les sommets de la butte Montmartre, s'étend jusqu'aux coteaux verdoyants de Meudon, de Sèvres et de Saint-Cloud. Puis, avides de mieux voir et de tout voir, nous nous confierions à l'un des ascenseurs qui desservent les tours et qui en sont en quelque sorte la raison d'être. Transportés sans fatigue au sommet, d'une hauteur vertigineuse de plus de 80 mètres, nous saisirions, véritablement à vol d'oiseau, le plan général du vaste monument, l'ensemble de ses couvertures et de ses coupoles, et le vaste comble à pans pyramidal, couronné par la belle Renommée en cuivre repoussé de Mercié. Nous pourrions, de ces sommets, redescendre sur la galerie extérieure découverte, qui forme terrasse au-dessus du portique à deux étages enveloppant la salle. Nous aurions ici sous l'œil les trente statues qui décorent le sommet de ce portique, nous pourrions étudier de près l'appareil bien réglé de la construction en moellons, avec bandes interposées de marbre sampans, dont la couleur rose violacé s'harmonise bien avec les tons rouges, bleus, verts, jaunes et or des mosaïques vénitiennes qui s'incrustent dans les frises et les tympans.

Au-dessus de cette terrasse, la muraille de la salle s'élève circulairement sur une hauteur de 15 mètres. Elle est percée de neuf baies plein cintre garnies de meneaux en pierre. Entre elles sont ajustées huit

tourelles carrées, qui épaulent le mur courbe, et dans lesquelles de petits escaliers à vis permettent d'arriver aux tribunes de la salle ménagées au niveau de la terrasse, et qui ont pour profondeur la saillie même des tourelles. Nous pourrions alors pénétrer dans la salle. De ces gradins supérieurs cette salle paraît encore plus solennelle et imposante. C'est en quelque sorte la sensation que l'on ressent au sommet du Colisée. En face se déploie la superbe frise que M. Lameire a peinte au-dessus du grand arc qui surmonte la conque açoustique de l'orchestre. M. Lameire y montre la France sous les traits de l'Harmonie, assise sur un trône d'ivoire, la lyre à la main; elle adresse l'hymne de bienvenue aux nations réunies autour d'elle. A ses pieds, les peuples barbares s'accroupissent en paix comme des bêtes fauves charmées. Il faudrait longuement décrire cette vaste composition, qui affirme de plus en plus le grand talent du jeune maître. Mais nous n'avons que le temps de donner un coup d'œil à la décoration générale, au magnifique plafond à structure accusée et à zones concentriques, qui semble suspendre un large velum au-dessus de la salle. Au centre rayonne un magnifique réseau de palmes et de lauriers. Nous voudrions louer la noblesse des deux loges d'avant-scène, ornées de statues allégoriques par M. Blanchard; nous voudrions dire l'ampleur du vaste cadre qui enveloppe l'orchestre. Mais les quelques pages dont nous disposons sont impuissantes devant l'immensité de ce monument, auquel il faudrait consacrer un volume tout entier. Quittons donc la salle. Il nous faut, du dehors, donner un dernier coup d'œil à ce magnifique ensemble. Aussi bien nous n'avons encore rien dit de la cascade, de ses pentes si bien ménagées, de ses eaux si bien distribuées et utilisées pour l'effet. Cependant un regret nous prend : nous avons peine à comprendre comment le château d'eau, qui sert de point de départ à la cascade, se relie à la base du monument. Il y semble seulement accolé et n'en fait pas partie essentielle et intégrante, si bien que la nappe d'eau qui tombe de la partie supérieure semble s'échapper des galeries enveloppant la grande salle. Nous croyons bien savoir qu'un grand motif de décoration central donnait, dans le projet primitif des architectes, une origine en quelque sorte vraisemblable à cette cascade et que la seule raison d'économie en a empêché l'exécution. S'il en est temps encore, nous souhaitons vivement qu'on donne aux architectes les moyens nécessaires pour compléter cette cascade, qui semble aujourd'hui un beau corps sans tête.

Mais, me dira-t-on : « Vous ne nous avez pas encore parlé du style

du monument. Les uns le prétendent byzantin, les autres arabe, ceux-ci roman, ceux-là grec, et encore d'autres florentin. Quel est son style en somme? » C'est qu'en effet, la première chose que désire savoir le public sur une œuvre d'architecture, c'est à quel style il appartient. Une fois classé dans un style bien connu, il est définitivement jugé. Je dirai du palais du Trocadéro qu'il est à la fois grec, roman, byzantin, arabe, florentin si l'on veut, et qu'en même temps il n'est rien de tout cela. Il appartient à la famille des monuments essentiellement modernes, dont je parlais plus haut, qui procèdent des monuments du passé non par une imitation de formes, mais par une application de principes. Et c'est en vertu de ces principes immuables de vérité et de logique que nous voyons le palais du Trocadéro accuser si franchement au dehors ses formes intérieures, et séparer, dans toutes ses parties, de sa construction même sincèrement mise en honneur. Quant au décor ornemental proprement dit, nous ne saurions trop en louer l'élégance digne et l'invention toujours mesurée. M. Davioud nous a, de longue date et dès ses premières œuvres, donné la mesure de ce goût si sûr et si délicat, qui depuis a marqué d'une empreinte constante et très personnelle ses nombreux travaux. Mais nous ne voulons pas séparer aujourd'hui les noms de MM. Davioud et Bourdais. Unis dans un même labeur, qui a enfanté en dix-huit mois un palais sans rival, il faut les unir dans une même gloire bien méritée.

Nous ne pouvons terminer cette trop longue étude sur l'Architecture moderne et rétrospective au Champ de Mars et au Trocadéro sans chercher à en dégager un enseignement dominant. Ainsi portons nos regards vers l'architecture du passé; nous la voyons nous proposer, dans ses dispositions et dans ses formes, des modèles de convenance et de sincérité. Constatons que notre art contemporain revient à ces principes de sagesse. Fortifié par la science moderne, il renouvelle les traditions du passé en satisfaisant des besoins nouveaux. Nous voyons aussi la couleur, sensation nécessaire aux peuples comme aux individus, servir de complément à la forme dans toutes les manifestations architecturales de l'art aux temps passés. Or il faut le reconnaître, la couleur est de nouveau aujourd'hui le grand objectif de tous les arts et de toutes les industries servies par les découvertes de la science. Une telle somme d'efforts, efforts si manifestes au Champ de Mars et au Trocadéro, entraîne certainement notre architecture vers une renaissance de la polychromie monumentale, sans laquelle notre art, répudiant les traditions du passé,

renonce à l'un de ses plus puissants moyens de séduction. Comme nous le disions dernièrement dans une conférence au Trocadéro, il faut, courageusement, hardiment, reprendre les traditions anciennes de polychromie; mais les reprendre pour les transformer, pour les harmoniser avec nos goûts et nos mœurs, et, surtout, pour les mettre d'accord avec les éléments si multiples de notre construction moderne. La polychromie, ainsi renouvelée, ne se réduira plus seulement, comme à certaines époques du passé, aux superficielles colorations qui rehaussaient de leur éclat passager les formes monumentales. Les colorations nouvelles empruntées aux terres cuites et émaillées, aux mosaïques, aux marbres, aux pierres variées de tons, aux métaux et aux bois apparents, feront désormais corps avec l'édifice et s'éterniseront ou périront avec lui. Notre polychromie moderne sera le rayonnement du Vrai.

PAUL SEDILLE.





AQUARELLES, DESSINS ET GRAVURES

I

Si les Anglais, qui ont grandement fait les choses dans leur participation à notre Exposition universelle, n'avaient rempli toute une salle de leurs aquarelles, il eût été superflu de consacrer un article spécial aux peintures à l'eau ; les autres nations, sans en excepter la France, sont à peine représentées dans cette spécialité. Et encore les artistes de l'Angleterre ont-ils une manière de traiter les *watercolours* qui ne se distingue pas sensiblement de la pratique qu'ils ont adoptée dans la peinture à l'huile : on passe des salles où sont exposées les toiles dans celle des aquarelles sans que l'œil soit averti du changement par la nouveauté de l'aspect. Ce sont les mêmes colorations douceâtres, estompées, la même facture timide et attentive qui semble redouter par-dessus tout qu'un éclat trop vif, une note indiscrète, vienne troubler l'harmonie générale. Les peintres anglais, et plus particulièrement les aquarellistes, ne se soucient guère de ce que l'on est convenu d'appeler le morceau ; pour eux, l'idée du tableau devant aller droit à l'âme par le chemin le plus court, il importe que les yeux ne rencontrent pas trop de distractions sur la route. Toute autre est la préoccupation de nos artistes, qui volontiers peignent pour peindre, estimant le sens de la vue assez précieux en lui-même pour qu'on le serve à part et de son mieux.

A défaut des séductions de la palette, nos voisins ont d'autres mérites non moins estimables, même sans sortir du métier : ils savent mettre une peinture d'ensemble, et, quoique leurs harmonies soient obtenues à grand renfort de sourdines, ce n'en sont pas moins des harmonies. On peut donc avancer hardiment que si nous avons quelque chose à leur apprendre, ils pourraient facilement nous rendre le même service; et leur fonds a cela de particulier qu'il leur appartient bien en propre, tandis que le nôtre est le patrimoine commun de tous les peintres de l'Europe.

Depuis l'Exposition de 1867, l'aquarelle anglaise a beaucoup perdu de sa liberté, déjà fort compromise à cette époque; elle est devenue un art grave qui marche de pair avec la peinture à l'huile. Dans les conditions nouvelles qui lui sont faites, il est permis de se demander si elle ne méconnaît pas un peu ses origines; on pourrait même lui contester sa raison d'être. Certes il importe peu dans une œuvre d'art qu'on voie de prime abord si elle repose sur une toile ou sur du papier, et c'est une satisfaction secondaire d'être fixé au moment même sur la nature de la couleur employée; mais les différences dans la pratique sont importantes à maintenir, parce que la similitude des procédés aurait pour résultat de nous priver d'une des variétés de la peinture, sans profit pour personne. Il était à peu près admis que l'aquarelle comportait une légèreté d'allures, un sans-façon interdits à la peinture; c'était comme une jeune sœur de celle-ci à qui on pardonnait volontiers toutes sortes d'espiègleries en raison de sa grâce et de sa fraîcheur. Les Anglais ne l'entendent pas ainsi; guindés, cérémonieux et corrects dans la tenue, ils font l'aquarelle à leur ressemblance. Et vraiment on aurait tort de le leur reprocher; mais, encore une fois, la critique a le droit de regretter que, dans la patrie de l'aquarelle, dans le pays qui a vu naître Turner, Bonington et Cattermoll, les procédés particuliers à cet art soient méconnus à un point tel qu'il y ait presque perdu sa physionomie caractéristique.

Ces remarques ne s'adressent pas, il est vrai, à tous les artistes anglais : il en est encore quelques-uns qui recherchent dans l'aquarelle ses qualités propres, et la traitent en conséquence; mais ce ne sont pas les plus regardés à l'Exposition, parce que le camp opposé renferme les plus habiles. Je vais rapidement passer en revue les uns et les autres.

En tête je placerai F. Walker et Pinwell; la mort les a pris tous deux, en 1875, et il est vraiment cruel, en commençant l'éloge d'artistes de cette valeur, d'avoir à dire qu'ils ne sont plus. Je parlerai d'eux comme s'ils étaient là pour jouir de leur succès.

Walker a tout pour lui : coloriste délicat et dessinateur des plus fins, il compose avec un naturel exquis, et il n'est pas dans l'école anglaise d'observateur plus attentif; toutes ces qualités sont relevées encore d'un mérite qui n'appartient qu'à lui : l'esprit dans l'exécution. Ses aquarelles et ses dessins justifient pleinement la faveur énorme dont l'artiste jouit en Angleterre, et ses ouvrages ont cela de particulier que, s'ils sont bien anglais par la facture et le sentiment, ils restent des œuvres d'art de premier ordre sous toutes les latitudes. M. Walker a plusieurs manières : une légère, vive, spirituellement concise, qu'il applique aux illustrations de livres; l'autre, plus de peintre, où tout est achevé, caressé dans les moindres détails, et qui lui sert merveilleusement à composer ces tableaux intimes dont raffolent ses compatriotes.

De la première manière, ces petites aquarelles, fraîches, lestement troussées, à la façon de Johannot, dont je ne retiendrai que la plus précieuse, un modèle d'illustration pour un livre de la fille de Tackeray. Dans cette image grande comme une feuille de papier à lettres, il y a tout un drame de famille d'une émotion douce et concentrée, et d'une vérité topique qui vous pénètre; en même temps les yeux sont charmés par la manière libre et spirituelle du peintre. A côté de cette aquarelle, dont voici la légende : *Buvons à la santé des absents,* je placerai un dessin sur bois intitulé *Un bouquet.* L'éditeur a eu le bon esprit de ne pas livrer au burin du graveur le morceau de buis sur lequel est dessinée cette scène ravissante. C'est un simple épisode de la vie quotidienne du petit bourgeois dans son cottage, mais le talent de l'artiste fait voir bien au delà; quelques coups de crayon lui suffisent pour affirmer le caractère moral de ses personnages, leur position dans le monde et les sentiments qui les agitent.

Walker excelle à peindre les enfants, il a cela de commun avec la plupart des peintres de son pays, mais il le fait avec un esprit et une liberté de main qu'aucun autre n'atteint, si ce n'est peut-être M. C. Green et seulement dans les dessins sur bois, car cet intéressant artiste est un peintre moins vaillant. Dans presque toutes les aquarelles de Walker qui sont exposées, l'enfance tient une grande place; les types et les attitudes de ses petits personnages sont variés comme la nature elle-même et si heureusement rendus qu'on ne se lasse pas de les étudier.

C'est un enfant qui trône au beau milieu du *Champ de violettes,* une œuvre de peintre, celle-ci, et aussi parfaite que peuvent l'être les illustrations dont je viens de parler; il tient gravement dans ses mains le panier où viennent s'entasser les violettes qu'une bonne femme cueille en



« BUVONS A LA SANTÉ DES ABSENTS, » AQUARELLE DE WALKER.

(Illustration pour un roman de miss Tackeray, d'après un dessin de l'artiste.)

plein champ, courbée vers le sol dans une attitude qui fait songer à notre Millet. Ce nom est presque le seul nom français qui vienne à la pensée quand on parcourt la section de peinture anglaise, mais il faut reconnaître que l'occasion se présente souvent. Dans l'aquarelle de Walker, cette préoccupation d'un maître qui eût rehaussé la gloire de notre école si, par une négligence inconcevable, il n'avait été à peu près exclus de l'Exposition, cette influence se révèle doublement : par le geste du personnage principal et, plus encore, par le métier du peintre dans l'ensemble de son ouvrage. Ce sont les mêmes touches brèves de tons juxtaposés d'abord, puis doucement écrasés et fondus, qui donnent l'impression d'un travail au pastel, bien plus que d'une aquarelle.

La plupart des aquarellistes anglais, disons-le en passant, emploient les couleurs en tubes ou des gouaches improvisées sur la palette qui permettent de revenir à volonté sur le travail sans que la fatigue apparaisse. L'aquarelle simple n'a pas de ces complaisances. Nous l'avons dit, tous les moyens sont bons à qui atteint le but et ce n'est pas un reproche à leur faire, mais il est permis de constater que les colorations résultant de ces mélanges s'éloignent absolument des colorations de la nature et que les harmonies qui en résultent, si tendres qu'elles soient, reposent sur une fiction et coûtent moins cher. Delacroix avait l'ambition plus haute : il voulait tout conquérir de haute lutte et avec éclat ; on ne saurait l'en blâmer. Les Anglais se méfient de la couleur ; ils craignent qu'elle n'empêche de voir leurs peintures en portant préjudice au sentiment exprimé. Ce n'est pas sans raison qu'ils bordent leurs aquarelles comme les peintures sur toile, au ras du travail ; les reflets dorés du cadre élèvent doucement la température ambiante ; c'est autant de gagné encore et l'harmonie générale ne s'en trouve pas plus mal. Et puis on évite ainsi les indiscrétions de notre marge blanche, cette pierre de touche où se mesurent la vérité locale des tons et leur fraîcheur.

Cette digression m'a entraîné loin du *Champ de violettes,* mais j'ai peu de chose à ajouter au sujet de cet ouvrage exquis : j'ai parlé des personnages, le milieu où ils s'agitent est un ravissant paysage dans lequel le sentiment du plein air est exprimé avec une puissance extraordinaire ; ce n'est pas, bien entendu, du réalisme, mais une sorte d'impressionisme transfiguré : ce n'est pas une vue de pays, mais une vision.

Je regrette de ne pouvoir m'étendre comme il conviendrait sur les autres aquarelles de Walker ; mais je dois ménager l'espace qui m'est attribué, sans quoi bien des artistes de mérite ne pourraient y trouver

place. Pour mémoire seulement je mentionnerai encore *le Dernier Asile*, qui a fait grand bruit en Angleterre. Ce groupe de deux femmes, l'une soutenant les pas chancelants de l'autre dans le jardin d'un hospice, est d'une vérité poignante. La mise en scène est admirablement conçue pour faire valoir le drame, et la peinture a des vigueurs d'exécution qui montrent le talent de Walker sous une face nouvelle ; cet éminent artiste était toujours à la hauteur de son sujet et sa main ne refusait jamais de le suivre ; quand il voulait traduire des impressions d'un ordre plus élevé, il trouvait des accents dignes de la grande peinture.

L'art anglais a fait, dans cette même année 1875, une perte non moins sensible par la mort de Pinwell. L'auteur du *Parc de Saint-James* est à la fois plus précis et plus libre que ne l'est Walker ; à la minutie du pinceau il oppose l'exécution sommaire dans les parties volontairement sacrifiées. Dans ses compositions, l'idée préconçue est nettement écrite et les entraînements de la mise en œuvre ne l'en font jamais dévier. On perdrait son temps à vouloir concilier ses façons diverses de peindre avec les règles de la perspective aérienne ; il ne tient compte de la subordination des plans que dans une mesure restreinte et tout arbitraire. Quand il a bien dit ce qu'il voulait dire, il s'arrête net et s'en tient pour le reste à des indications succinctes. Si j'avais un choix à faire entre ce qui est nettement exprimé et ce qui est sous-entendu, toutes mes préférences, au point de vue seulement de l'exécution, iraient aux parties discrètement traitées, car c'est là que se révèle dans toute sa valeur le talent du peintre ; ce talent est fait de souplesse, de légèreté et de science aimable ; qualités rares en Angleterre, car le métier y est le plus souvent empêché, lourd et naïf.

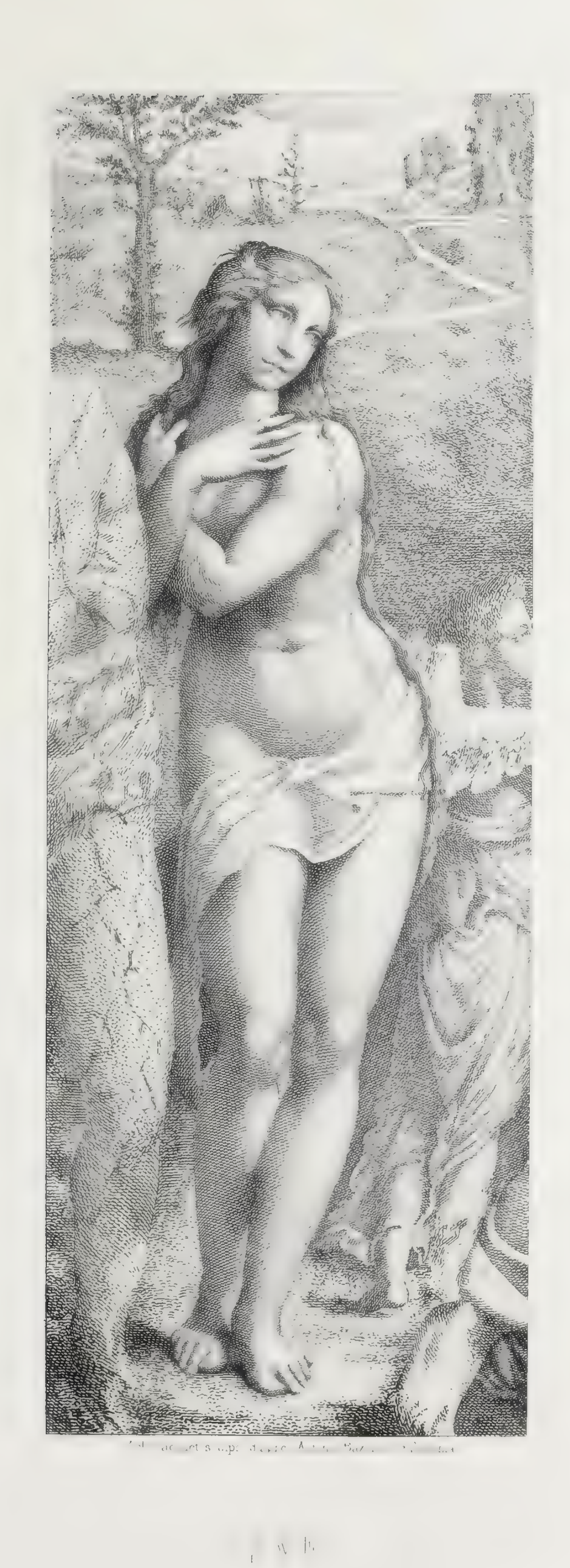
Pinwell est un peintre philosophe et poète en même temps ; il mène de front les deux genres sur lesquels s'exercent de nos jours les artistes anglais. Tantôt il aborde les abstractions comme dans la légende : le *Joueur de flageolet de Hamelin ;* tantôt il prend la vie comme elle est et la raconte en narrateur sincère ; mais il est plus généralisateur que la plupart de ses compatriotes, et, au bout de son récit, il aime à placer une morale sévère.

Le *Parc de Saint-James* lui a servi de théâtre pour un tableau du Londres moderne. Dans ce groupement d'épisodes de la vie journalière d'une grande cité, il faut évidemment voir au delà de ce que le peintre a retracé ; c'est plus qu'un tableau de mœurs : l'intention finale, allégorique, est indiscutable si l'on veut bien étudier la disposition générale. La scène se passe sur un banc du parc ; au centre un personnage aux allures sinistres,

la Misère en redingote noire : joueur décavé ou inventeur incompris, il porte sur ses traits altérés tous les signes de la défaite, et dans la fixité de son regard on lit que l'heure des résolutions suprêmes va sonner. Qu'y a-t-il au bout de sa route : le crime ou le suicide? Les traits de l'inconnu sont honnêtes; l'une de ses mains est gantée : c'est sans doute la Tamise qui verra le dénoûment. — A gauche, une femme vêtue de sombre et un jeune garçon, tous deux chanteurs de rue; la mère compte la recette; ici on ne saurait se méprendre sur le caractère des personnages; ce sont deux victimes de quelque navrante aventure. L'enfant est à l'âge où l'on se souvient; la façon dont il regarde devant lui témoigne qu'il a connu des jours meilleurs. — A droite, une jeune bonne timide et rougissant aux propos que lui tient un sémillant *horseguard* assis à ses côtés. Devant eux, une fillette vêtue de velours et traînant un baby dans une voiture d'enfant; son regard compatissant va rencontrer le groupe des musiceins; vaguement elle se dit que le petit violoniste est de son rang; ce sont les deux personnifications enfantines de l'image connue : Grandeur et Décadence. — Le banc où se joue cette tragi-comédie est accosté, suivant le terme d'architecture, à droite et en arrière, d'une femme debout, mégère famélique en qui l'on est libre de voir un Vice moderne; à gauche, d'un monsieur confortablement vêtu, et qui de sa main gantée porte deux perdreaux morts, suspendus à un fil. Le contraste est trop frappant pour que nous hésitions à y voir la figuration du Travail heureux, — « au-dessus de ses petites affaires », aurait dit Gavarni. Enfin la figure grave, austère, d'un policeman dont la silhouette estompée dans le lointain couronne cette curieuse composition, peut passer pour l'image de la Loi.

Je ne jurerais pas que Pinwell avait, en composant cet ouvrage, toutes les intentions subjectives que je viens d'exposer; mais, inconscient ou non, il faut admettre que son esprit a une singulière faculté de grandissement des choses les plus banales. Analyste raffiné comme la plupart des peintres anglais, sa supériorité éclate dans les conclusions : elles sont dans ses œuvres d'une rare élévation.

Je ne parlerai de la troisième aquarelle de ce remarquable artiste, *la Grande Dame*, étude rétrospective de mœurs et de costumes anglais, que pour en vanter l'éclat et la puissante harmonie de coloration; les bleus et les rouges se mélangent en teintes vineuses un peu troublantes pour nos yeux français, mais d'un charme exquis dès qu'on a pris le temps de s'acclimater dans les salles anglaises, où c'est la teinte dominante. Certains morceaux, les moins faits, comme je l'ai déjà dit plus haut, sont d'une exécution superbe.



EVE

ACADEMIE DES BEAUX-ARTS, A SIENNE

M. Herkomer est également un peintre de beaucoup de talent, mais il manque d'originalité. Dans ses aquarelles, sauf celle des *Bûcherons*, l'influence de Pinwel se fait tellement sentir que parfois on est tenté de crier au plagiat; il y a cependant plus de fougue dans le faire, moins de discipline dans la coloration, et ce sont, en somme, de fort intéressants ouvrages. Si nous prenons d'autre part ses dessins du *Graphic* et ses eaux-fortes, il nous est impossible de ne pas y voir la marque de M. Legros; une bonne marque, je le dis avec d'autant plus de plaisir que c'est une marque française, mais il est bon que chacun, en art, ait la sienne.

Le même esprit d'imitation est à signaler chez plusieurs autres aquarellistes distingués de l'Angleterre. M. James Macbeth, par exemple, procède également de Pinwell. Moins fin que lui et dessinateur moins châtié, il a des qualités de coloriste qui lui sont propres, et c'est avec juste raison que l'on admire l'œuvre unique qu'il expose, en dehors de ses peintures à l'huile : *Le dimanche soir dans les jardins de l'hospice de Chelsea*. Les Anglais, M. Duranty en a déjà fait la remarque, entourent leurs invalides militaires d'une touchante sollicitude. C'est encore à Chelsea que Mrs. Allingham a trouvé sa meilleure inspiration. Dans son aquarelle et dans celle de M. Macbeth, les mérites d'intention et de composition sont égaux ; mais la main d'une femme se trahit dans l'ouvrage de Mrs. Allingham par certaines recherches enfantines et par la timidité des accents. On oublie tout cela, pourtant, devant la grâce pénétrante de sa minuscule composition intitulée *les Petits Clients*. Deux petites filles, des enfants de deux ans vêtues de rose, sont gravement assises sur de hauts tabourets devant le comptoir d'une modeste boutique de jouets ; la marchande contemple avec un sourire de mère ce groupe charmant, qui accapare toute la lumière. On dirait deux perruches roses sur leur perchoir ; c'est une note de peintre bien trouvée et qui relève singulièrement le mérite du tableau. Mrs. Allingham n'a donc pas seulement un sens familial d'une intensité et d'une justesse remarquables, même en Angleterre, elle est peintre à ses heures.

M. Dalziel appartient à une école qui, par des procédés analogues à ceux de Walker, s'efforce à la naïveté des temps préraphaélesques ; je prise médiocrement son travail à l'emporte-pièce et où la matière semble de coton, mais je suis quand même poursuivi par le charme qui se dégage de sa peinture. Il faut décidément prendre un parti énergique avant de pénétrer dans les salles anglaises ; si on ne laisse pas à la porte tout le bagage du naturisme moderne, on risque fort de n'éprouver que des dé-

convenues et, par suite, de se montrer sévère et injuste. Je ne vois guère dans notre école que M. Puvis de Chavannes dont l'esthétique pourrait utilement être étudiée comme exercice d'initiation. Cet artiste, si éminent d'ailleurs, a notamment une façon de comprendre les animaux dans le paysage qui pourrait préparer le visiteur à goûter les *moutons* de M. Dalziel et ceux que M. Macbeth fait paître dans les jardins de Chelsea. Le caractère inoffensif de ces excellentes bêtes est à peu près tout ce qui se dégage des naïves silhouettes au moyen desquelles elles sont figurées. Est-ce suffisant? Je me le demande.

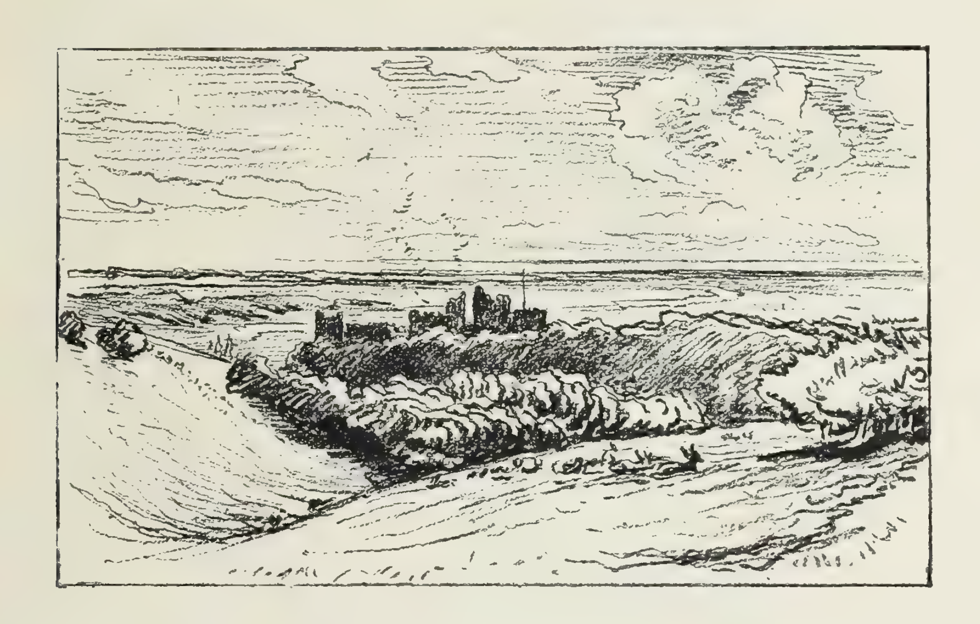
C'est un fait acquis, les aquarellistes anglais racontent de spirituelles et touchantes histoires, mais la forme vaut presque toujours moins que le fond : l'inverse se passe chez nous.

Revenons à M. C. Green, dont il a déjà été question plus haut. On ne saurait voir de scènes mieux observées et mieux conduites que son *Cirque de campagne* et son *Derby*. Nous écririons un volume s'il fallait les décrire par le menu, analyser les épisodes, les physionomies des assistants et leurs attitudes si vraies et si variées. Quels beaux thèmes à gravure! M. Frith lui-même, l'historiographe fidèle, mais un peu lourd, des grandes scènes de la vie anglaise, est distancé; il y a loin de ses compositions celles à de M. Green; celui-ci joint aux mêmes qualités de chroniqueur bien informé le mérite de raconter avec esprit; enfin il connaît parfaitement sa langue : le dessin. Comme peintre, sauf dans les fonds, où les multitudes sont délicatement traitées, M. Green n'a pas un sens coloriste bien raffiné : ses ouvrages sont, du reste, destinés surtout à être gravés.

Pour trouver encore des peintres délicats dans la section anglaise, il nous faut regarder les paysagistes. M. North vient en tête avec sa *Maison blanche* et le *Pays d'Argyll,* deux fines peintures, cette fois, et franchement exécutées avec les seules ressources de l'aquarelle pure : n'était le ton roux dominant qui trahit la nationalité de l'œuvre, on pourrait se croire en dehors de l'Angleterre, tant le faire est aisé et rapide. Quant à MM. Aumonier, Knight et Marsh, nous ne serions pas étonné de les voir figurer dans l'école française côte à côte avec notre Millet dont ils procèdent, ce qui n'ôte rien à leurs remarquables qualités, au contraire. M. Small nous appartient également par la hardiesse de son pinceau et le choix de ses colorations; quant à son rare sentiment de l'harmonie, il lui est bien propre; notre jeune école de peinture ne tient malheureusement pas cet article. M. Collier, enfin, entend à merveille les aspects panoramiques de la nature, et chez lui le pinceau s'élargit

avec le cadre de la peinture. Le *Parc d'Arundel* est un beau paysage qui ferait honneur à n'importe quel peintre.

Les marines sont généralement bonnes en Angleterre ; il n'y a pas lieu de s'en étonner. M. Hayes les traite avec puissance; Mlle Clara Montalba y apporte une désinvolture charmante; certaines recherches de ton et de transparence accusent l'influence de M. Clays. On n'oubliera pas non plus les limpides dessins sur bois de M. Hopkins, un mariniste



LE PARC D'ARUNDEL, AQUARELLE DE M. E. COLLIER.

(Croquis de l'artiste.)

qui abandonne volontiers le rivage et se fait remorquer en pleine mer, à la recherche d'aspects inédits.

M. Boyce expose de délicates architectures d'un fini précieux et cependant conduites à l'effet avec un art véritable de peintre : c'est un descendant des Hollandais. Quant à M. Skill, sa *Vue sur le Tibre* et son intérieur de *San-Lorenzo, à Gênes,* sont des Bonington apaisés : ils ont le charme et l'abandon des œuvres du maître.

L'Orient est brillamment représenté, trop brillamment peut-être, dans les aquarelles de Lewis, mort lui aussi dans cette année 1875, qui a été si dure aux artistes anglais. Par l'éclat de ses tons employés presque purs, Lewis semble protester contre la peinture étiolée de ses compatriotes. Ses

aquarelles ont l'aspect de vues de kaléidoscope; elles sont du reste d'une admirable correction et d'une tenue distinguée.

Avouons que ce genre a vieilli. Il n'est pas le seul : les aquarelles romantiques de sir John Gilbert ont bien aussi quelques rides, et l'intensité de la coloration ne fait que les accuser davantage. Chez M. Linton, la vigueur est au moins égale sous des dehors plus jeunes. Son *Cardinal-Ministre* est une bonne scène d'histoire, à la Delaroche, et la peinture y est savante et digne comme le comportait le sujet. M. Gregory, aquarelliste fougueux et libre, moins cependant qu'il ne voudrait le paraître, expose deux ouvrages remarquables : *Sir Galahad,* un cavalier légendaire qui se laisse voir à peine dans les ténèbres de la nuit; le mystère complaisant qui l'environne n'est pas sans ajouter à l'impression produite; quant au *Saint Georges,* c'est un buste d'homme, de grandeur presque naturelle, largement traité à l'aquarelle, sur papier-torchon, avec rehauts de coups de grattoir savamment distribués. Le type du saint est un peu commun, mais les mains sont fort belles et accusent un dessinateur instruit. Cette aquarelle paraît d'autant plus tapageuse que l'ensemble de l'exposition anglaise est discret et timide; elle éclate comme une fanfare au milieu d'un concert de romances.

Je ne m'arrêterai pas aux ouvrages rétrospectifs de MM. Burne Jones et W. Crane; ni par le genre ni par la facture, ils ne se distinguent de leurs tableaux, dont l'examen a été fait par M. Duranty. C'est cependant un curieux travail que l'*Amour dans les ruines* de M. Burne Jones, mais nous cherchons vainement à comprendre pourquoi le peintre a confié au papier plutôt qu'à la toile un sujet de cette taille, car c'était accumuler à plaisir les difficultés. Quant à la valeur artistique, elle est incontestable; c'est le droit du peintre de fermer les yeux à tout ce qui a été fait depuis l'an 1500 ; je vois même dans ce fait l'indice d'un esprit délicat et original. Les primitifs avaient, entre autres mérites, celui de la naïveté; mais c'est une qualité terrible en ce sens qu'elle ne se laisse pas facilement imiter. Les préraphaélites anglais nous le prouvent bien par l'inanité de leurs efforts; néanmoins, ils ont le privilège de nous intéresser à leurs ouvrages. Comment passer indifférent, par exemple, devant la *Fin de l'année* de M. W. Crane ? Imaginez l'enterrement d'une année. Le cadavre est porté dans une bière, un prêtre chrétien marche à la tête du cortège, les assistants défilent, comme dans les théories, jusqu'au tombeau qui s'ouvre sous un portique à la Giotto !

Dans un charmant petit paysage qui complète son exposition, *Aman-*



DIANE DE POITIERS.

Carton de M. Faivre-Duffer pour une peinture décorative au château d'Anet.

(Gravure de M. Vallette.)

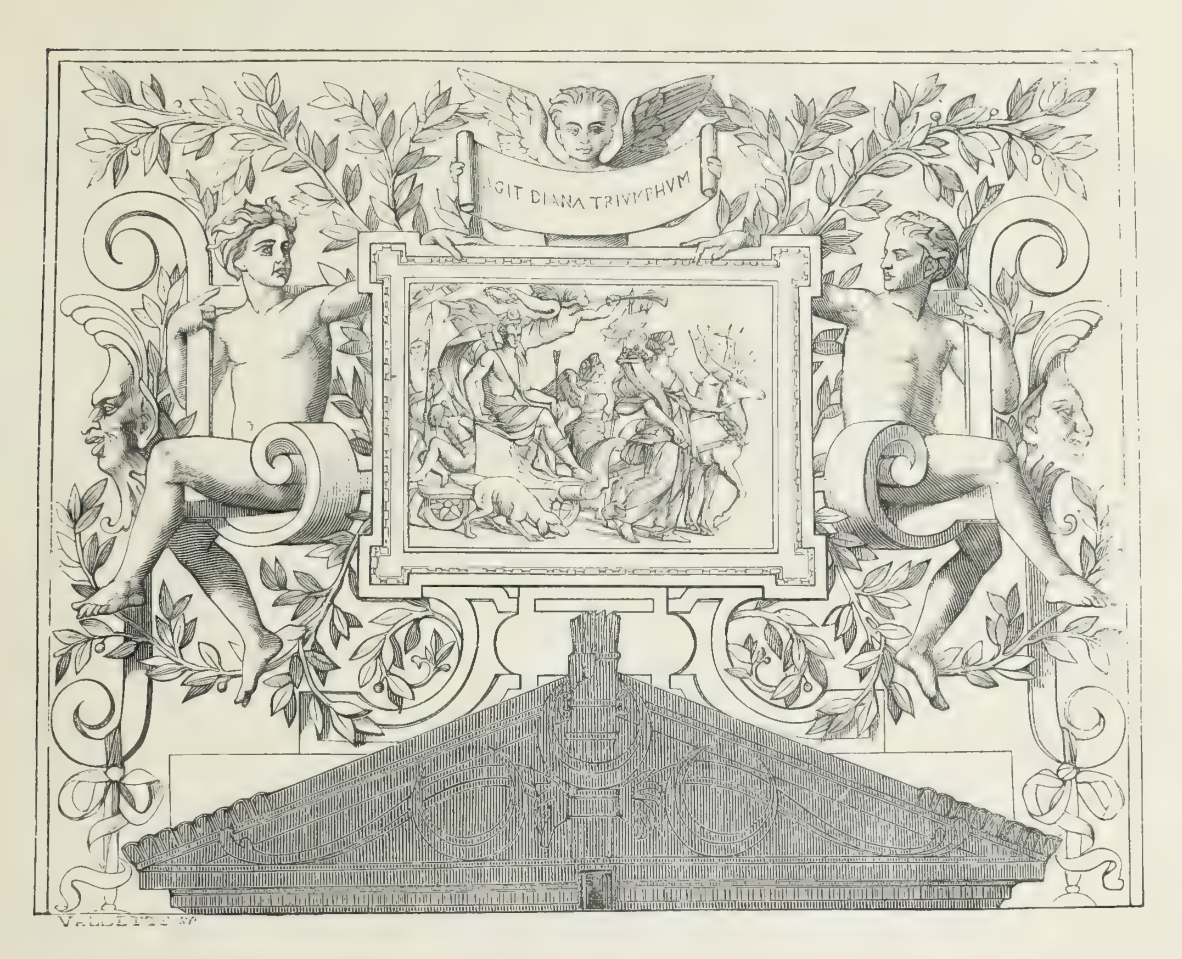
diers sur le monte Pincio, M. W. Crane, en veine de naïveté, ne s'en est pas tenu aux primitifs italiens : il a fait appel au japonisme, et la combinaison lui a pleinement réussi. Je laisse à d'autres le soin de démontrer qu'en agissant ainsi l'artiste ne sacrifiait rien de l'unité esthétique, et que, s'il s'est abreuvé à deux ruisseaux différents, l'un et l'autre proviennent de la même source.

Il est temps de quitter la section anglaise. Je ne le ferai pas cependant sans dire une dernière fois que l'originalité, le charme naïf, l'humour et l'honnêteté des ouvrages qui y sont exposés justifient pleinement leur succès. Ce ne sont peut-être pas des qualités éminemment plastiques, mais on ne peut pas tout avoir. Notre part est assez belle pour que nous n'hésitions pas à applaudir chez les autres des qualités dont, il faut le reconnaître, nous sommes un peu dépourvus.

L'Allemagne n'expose que quatre aquarelles, mais elles sont d'un des artistes les mieux trempés de notre époque, de M. Menzel. Le livret fait une distinction qui me paraît un peu subtile, aujourd'hui que le papier complaisant accepte tout ce que le peintre veut lui faire supporter : gouache, coups de grattoir, retouches à l'huile, etc., sans que la peinture y perde son nom d'aquarelle; il range parmi les gouaches l'*Intérieur d'église* et le *Maître-Autel de l'église paroissiale d'Inspruck,* et dénomme aquarelles le *Repas interrompu* et les *Moines dans la sacristie.* La nuance paraîtra d'autant moins saisissable qu'il s'agit d'un peintre gras, étoffé, qui aime à faire sentir des épaisseurs de pâte dans toutes ses œuvres, qu'elles soient peintes sur papier ou sur toile; comme d'autre part il ne pratique guère les tons frais et limpides de l'aquarelle, il serait malaisé, devant ses œuvres, de faire une distinction dans les procédés.

Quoi qu'il en soit, gouache ou aquarelle, le *Maître-autel* est peut-être l'œuvre maîtresse de l'exposition qui m'occupe : l'exécution du moins en est magistrale; tout est su, arrivé au degré expressif que comporte l'art de peindre tel que les maîtres l'ont fixé; c'est à la fois libre et précis, et d'une étonnante justesse. Le maître-autel, de style ronflant et fleuri, comme il y en a tant en Allemagne, reçoit du dehors, par une baie largement ouverte, une lumière blanche qui vient se réchauffer au voisinage des cierges allumés; dans cette atmosphère attiédie, les ors jouent sans tapage et aucun éclat ne distrait le regard de la cérémonie qui s'accomplit à l'autel. Tout est calme et recueilli dans cet embrasement : les colonnes torses de marbre jaspé, d'une étonnante puissance de rendu, assoient vigoureusement l'équilibre. Quant aux groupes, ils sont traités avec cet

esprit d'observation qui caractérise l'école allemande aussi bien que l'école anglaise. M. Menzel a en plus de beaucoup de ses confrères les qualités de l'homme vraiment fort, c'est-à-dire une pratique plus libre et un mépris souverain de la difficulté. Il aborde hardiment les attitudes irré-



LE TRIOMPHE DE DIANE, PAR M. FAIVRE-DUFFER.

(Gravure de M. Vallette d'après le carton de l'artiste.)

gulières : la gaucherie de la nature ne le tente jamais, mais elle ne l'effraye pas non plus.

Dans le *Repas interrompu,* l'artiste berlinois établit, par un nouvel exemple, ce que ses deux peintures, l'*Usine* et *Entre deux danses,* avaient victorieusement démontré, à savoir qu'il est permis à un peintre d'avoir plusieurs manières et de les conduire de front sans perdre en route ses plus précieuses qualités. Le *Repas* est une fantaisie de coloriste à la façon

de la seconde de ses toiles. Haut montée en couleur, elle offre aux yeux un régal épicé de tous les condiments de la peinture. Le héros de la scène n'est lui-même qu'un accessoire parmi ces accessoires si brillamment exécutés : riche vaisselle d'argent, verrerie, tapis, étoffes somptueuses. Pour ne pas détourner l'attention de cet éblouissant spectacle, M. Menzel l'a condamné à enfouir sa tête chevelue dans une de ses mains pendant que l'autre se referme crispée sur l'écrit fatal qui est venu interrompre le repas. — Peut-être aussi l'excellent peintre a-t-il compris que le type un peu commun de son infortuné convive ne ferait pas bonne figure au milieu de toutes les richesses accumulées devant lui. Toujours est-il qu'on ne se demande nullement ce qu'il peut y avoir dans «ce papier redoutable», pour parler le langage de Scribe; on admire dans une quiétude parfaite le décor, sans se soucier autrement du drame. Je recommande en passant à nos jeunes impressionnistes la perspective plongeante et oblique de l'aquarelle de M. Menzel : il y a là de quoi faire rêver M. Caillebotte, l'auteur fantasque, mais non sans mérite, des étranges parqueteurs et des bizarres pianistes que l'on a vus aux expositions de la rue Le Peletier.

La Belgique, si bien représentée en peinture, n'a pas fait grands frais pour nous montrer ses aquarellistes; mais ce qu'elle nous en donne n'est pas sans intérêt. M. Stacquet, par exemple, est bien un aquarelliste pur sang; il a toutes les grâces du métier : la fraîcheur et la transparence du coloris, la touche facile et juste. C'est en outre un peintre bien voyant et un harmoniste d'une délicatesse exquise. Les paysages des *Environs de Bruxelles* sont enlevés avec une prestesse étonnante et se composent avec goût. A tort ou à raison, nous n'en demandons pas davantage. Autres sont les qualités de M. Mellery; il peine à la tâche et fatigue ses ouvrages; c'est dans les salles de peinture qu'il faut aller pour juger de son mérite.

Plus intéressante est l'exposition des Pays-Bas. En tête vient M. Mélis, disciple d'Israëls, ce peintre de genre qui a entrepris de raconter les infortunes des petites gens dans un langage vaporeux et délicatement coloré dont la manière rappelle Corot. M. Mélis nous donne une répétition à l'aquarelle de son tableau « *Sois sage!* » Personne n'hésitera à choisir l'aquarelle; c'est un des ouvrages les plus remarquables en ce genre qui nous soient venus de l'étranger. La scène se passe dans une chaumière; une famille de paysans est groupée autour de la table; le père fait la lecture; la vieille mère écoute, à demi endormie dans son grand fauteuil;



LA DAME AU PARASOL

au premier plan, une jeune femme se retourne vers son enfant pour lui recommander un peu plus de discrétion dans ses jeux. Toutes ces figures sont baignées dans une lumière d'une délicatesse exquise; de l'éclat le plus vif à sa source, près de l'unique fenêtre qui lui livre passage, le jour s'en va mourir doucement dans tous les coins de la salle après avoir éparpillé ses rayons sur les êtres et les choses qui lui barraient la route. Ce tableau est d'une intimité délicieuse : s'il n'y avait de côté et d'autre quelques lourdeurs dans l'exécution, à côté, du reste, de très beaux morceaux de peinture, ce serait une œuvre accomplie comme en faisaient autrefois les maîtres du pays de M. Mélis.

Les marines de M. Mesdag sont appréciées depuis longtemps; ce n'est pas à lui que nous ferons le reproche de trop s'abandonner aux caresses du pinceau; il outre plutôt la rudesse dans le sens d'une liberté effrénée. Il est bon, ce me semble, que le grain de papier joue son rôle dans une aquarelle, et qu'il prenne rang avec sa propre valeur dans la gamme des colorations, mais c'est une question de mesure. De trop grands espaces découverts refroidissent l'effet.

M. Roelofs me paraît être plus au fait des procédés justes et rationnels que comporte l'aquarelle; ses beaux paysages sont d'excellents spécimens de peinture à l'eau qui ne trompe pas son monde, comme on le fait en Angleterre par une recherche excessive du détail, et cependant ne se présente pas en négligé. Il connaît parfaitement les mérites du papier-torchon et les met à contribution, sans oublier toutefois les exigences du ton local. Quant aux autres aquarellistes des Pays-Bas, MM. Tenkate, Rochussen, Bischop et Vogel, il n'est pas nécessaire de les signaler à l'attention d'une façon particulière : les deux premiers sont cependant fort habiles, mais d'une habileté d'illustrateur qui rappelle Philippoteaux. M. Bischop procède par grandes taches de couleur à peine modelées et soigneusement assemblées : c'est clair et précis comme la lithochromie et froid comme elle.

A ce propos, je signalerai dans la section russe d'excellents modèles d'armes et de bijoux, destinés à être reproduits par le procédé lithographique, et dont je regrette de ne pouvoir nommer l'auteur : il ne figure pas au livret. C'est un artiste d'un rare mérite dans un genre où il faut être à la fois explicite et concis. Sans quitter la Russie, et revenant aux aquarelles, je mentionnerai le *Ligueur* de M. Huhn, travail estimable, quoique un peu lourd, et une pimpante vue de l'*Abbaye de Villers*, par M. Wylie. Ce n'èst pas en dire du mal que d'ajouter : peinture d'architecte; en France, en Angleterre et ailleurs, il y a d'excellents aquarellistes parmi

les architectes; peut-être est-ce parmi eux que se trouve conservée la vraie tradition de la peinture à l'eau.

De la Russie aux États-Unis il n'y a qu'un pas; je n'y ferai qu'une courte station devant une sévère aquarelle de M. Abbey, intitulée *Bureau des diligences*. Sujet et peinture évoquent les noms de Hogarth et de Rovlandson; c'est dans les deux personnages du tableau la même vérité typique, accusée à grands traits; les silhouettes s'enlèvent vigoureusement dans une harmonie grise qui n'est pas sans charme dans son austérité.

Par l'Autriche nous allons arriver bientôt aux pays chauds de l'aquarelle: l'Italie et l'Espagne; mais d'abord arrêtons-nous quelques instants dans les régions du Danube : leur exposition est intéressante à tous égards. On a vu, par l'étude faite sur les peintres de l'Autriche-Hongrie, que l'art y est tenu avec une grande dignité, dans une tournure un peu ancienne. Sans en excepter Makart, très conservateur sous des apparences révolutionnaires, les artistes de ces pays sont en général d'une nature timorée et méfiante : il faut qu'un chemin soit bien frayé pour qu'ils s'y aventurent. Ce ne sont pas de forcenés *laudatores temporis acti,* mais ils n'acceptent les innovations que sous bénéfice d'inventaire; ils me font l'effet de certains personnages de nos provinces reculées qui, envisageant les chemins de fer d'un mauvais œil, préfèrent encore prendre la diligence. Mais si les artistes austro-hongrois pratiquent l'art d'après des errements surannés, ils savent au moins éviter l'écueil de la prudhomie. Voici par exemple, dans la section qui m'incombe, une suite de dessins à la mine de plomb, composés par le chevalier de Führich pour l'*Histoire de l'Enfant prodigue*. A la façon ronde et boursouflée des draperies, on voit que les personnages sont encore habillés à la Schnorr; mais si la facture est ancienne, l'esprit de la composition est d'un sentiment tout moderne. Ce sont de purs chefs-d'œuvre, surtout si on les met en regard des analogues de Signol que l'on voit dans la section française de peinture.

Supérieurs encore à ces dessins affligeants d'un peintre qui a eu son heure, me paraissent les aquarelles et cartons de fresques de M. Steinl, quoiqu'ils datent terriblement et que l'ironie un peu lourde de Kaulback s'y montre encore épaissie. L'on n'aura au contraire que des éloges à faire des énergiques fusains de M. de Pausinger, qui sait à la fois le paysage et les animaux. Dans les *Braconniers* il y a plus que des qualités d'exécution: il y a un tableau de drame bien conçu et supérieurement mis en scène.

L'exposition autrichienne nous montre enfin deux aquarellistes de

premier ordre, MM. Rudolf Alt et Passini. Du premier, qui jouit en Autriche d'une grande faveur, nous avons une série de dix aquarelles d'un mérite sérieux et soutenu. Ce sont des vues prises à Rome, à Vienne, à Prague et dans le Tyrol; en général, l'architecture y est mieux traitée que le paysage et les figures; pour ces dernières, l'exécution est plus hésitante, on le voit aux reprises. Malgré ces légères imperfections, on se sent en présence d'un artiste de race et d'un peintre.

M. Passini a envoyé trois aquarelles : deux se ressemblent, la troisième est tellement dissemblable qu'on la croirait d'un autre peintre. Dans la *Procession à Venise* et le *Lecteur public à Chioggia,* je vois un artiste soigneux et maître de sa main, à la façon de Bida, c'est-à-dire correct et un peu froid. Les personnages, très nombreux, sont groupés avec art, et leurs physionomies étudiées avec un soin minutieux; la peinture, très montée de ton, reste calme et d'ensemble. Ces deux ouvrages sont intéressants à un haut degré, mais ils n'émeuvent pas; la curiosité seule est éveillée; c'est une page à ajouter à nos connaissances ethnographiques, une page bien écrite et riche d'enseignements. Dans le *Pont à Venise,* il y a tout cela et autre chose. Le récit est fait, cette fois, par un peintre bien doué; l'œuvre séduit au premier coup d'œil, avant qu'on ait cherché à démêler sa signification littéraire. C'est qu'elle donne une impression vive de nature; les personnages respirent dans ce cadre et on respire avec eux; M. de Nittis, si fin, si délicat dans ses vues de Paris et de Londres, n'a jamais fait mieux.

L'Espagne et l'Italie ne sont pas représentées dignement à l'Exposition universelle, dans la section des aquarelles. M. Tapiro, à lui seul, ne peut pas donner une idée, avec son *Mariage de la fille d'un shérif,* de l'adresse merveilleuse avec laquelle les Espagnols se servent des couleurs à l'eau. M. Rico aurait pu fournir la plus haute expression du genre, avec Fortuny, s'il eût jugé à propos de se montrer en dehors des salles de peinture; mais il a pensé, peut-être avec raison, qu'il avait assez fait pour sa gloire en envoyant une douzaine de petites toiles du mérite le plus rare. Pour mémoire seulement, je signalerai de M. Ruiz : un *tableau en pains à cacheter, représentant des fleurs et un oiseau.*

En Italie, nous ne voyons ni M. de Nittis ni M. Pasini, et M. Joris, qui a un si joli talent d'aquarelliste, n'expose qu'une *Sortie pour le baptême,* où ses brillantes qualités ne sont qu'incomplètement montrées. M. Rotta, dans ses *Mœurs de Venise,* révèle un peintre très précieux, curieux du détail et ne s'y perdant jamais; sa peinture est harmonieuse

sans que le ton local ait à abdiquer ; on retrouve dans ses modèles les types déjà bien connus de M. van Haanen. M. Cabianca est assez sensible aux recherches de la coloration, mais la forme laisse beaucoup à désirer dans ses compositions. Quant à M. Gandi, c'est également un artiste bien intentionné, mais les grandes figures de son groupe de fidèles en prière *Pendant le Carême* demanderaient un pinceau plus hardi et plus généreux que le sien. En art, l'intention n'est jamais réputée pour le fait.

Une chose digne de remarque, c'est que, si les Anglais appliquent à l'aquarelle les procédés de la peinture à l'huile en s'efforçant d'imiter cette dernière, la plupart des peintres espagnols et italiens font de l'aquarelle sur toile. Depuis que Fortuny a mis à la mode, avec l'aide du japonisme, le culte du ton pour le ton, c'est-à-dire l'art purement sensuel des couleurs, tous ses adeptes s'évertuent à échantillonner leurs ouvrages de toutes les nuances vives de la palette : c'est l'art du mosaïste et du tapissier appliqué à la peinture. Sans se montrer trop sévère, on peut affirmer que ce n'est pas là un progrès bien recommandable ; passe encore pour les maîtres du genre, mais qu'advient-il du système entre les mains des lourdauds ? Quelque chose de commun, de grossièrement tapageur, quelque chose enfin qui nous ferait regretter le poncif tant décrié de l'ancienne mode.

J'ai réservé la place d'honneur aux aquarellistes de l'étranger ; les peintres français ne m'en voudront pas de parler d'eux en dernier, et d'en parler brièvement. Constatons d'abord que leur exposition n'a pas toute l'importance qu'on pouvait attendre ; quelques-uns parmi les meilleurs, MM. Detaille et de Neuville, par exemple, se sont abstenus ; et puis leur talent a été si souvent analysé que nous craindrions de plaider une cause entendue. Que dire de nouveau de MM. Eug. Lami et Isabey, ces doyens de l'aquarelle française ? Nous les retrouvons avec leurs qualités un peu surannées, si l'on en croit la nouvelle école, mais que nous persistons à trouver charmantes dans leur caractère sérieux. Les anciens errements avaient du bon. Les beaux paysages de MM. Français et Harpignies sont là encore pour l'affirmer. Je pense même que jamais aquarelliste n'a plus magistralement interprété les grands aspects de la nature que ne le fait M. Harpignies. Cet excellent artiste a trouvé dans le pinceau à lavis l'outil qui sied le mieux à sa manière ; ses peintures sur toile ont parfois une sécheresse de lignes et un relief excessifs ; dans ses aquarelles les plans se réconcilient plus volontiers et l'on peut admirer sans restriction la noblesse de l'arrangement et la belle distribution de la lumière. Paul Huet a des



JEUNE FILLE GARDANT LES VACHES. (Gravure de M. Bœtzel, d'après le tableau de M. Jules Breton.)

qualités analogues ; cependant on sent trop que ce consciencieux artiste n'est plus de notre temps : il est mort d'hier, mais son art avait succombé avant lui. Les aquarelles, lavis et dessins à la plume qu'on voit de lui à l'Exposition tranchent par leur caractère rétrospectif avec tout ce qui les entoure.

Le nombre est grand des aquarellistes habiles que nous pourrions signaler encore dans la section française : M. O. de Penne, le peintre des chiens ; non content de bien connaître ses modèles, il sait les encadrer dans des paysages charmants et vigoureusement enlevés ; M. Eug. Lambert, moins audacieux, mais tout aussi bien informé des mœurs et coutumes de la gent féline ; MM. Didier et Saunier, l'un sévère dessinateur, l'autre coloriste recherché ; M. Leman, fin et distingué dans ses aquarelles, comme il se montre énergique et affirmatif dans son beau portrait de *Daniel Ramée,* à la peinture ; MM. Luminais, John Lewis Brown, dont la manière facile et brillante est si bien servie par les couleurs à l'eau ; M[me] Lemaire, enfin, avec ses fleurs éclatantes et si hardiment brossées.

On n'a pas oublié l'*Apparition* de M. G. Moreau, qui eut un si grand succès au Salon de 1876 ; le *Phaéton,* de cette année, est généralement moins goûté. Si cette aquarelle renferme encore de rares délicatesses de coloris, la composition en est bien tourmentée. Cependant, ici comme dans tous les ouvrages de M. Moreau, on se sent pris par je ne sais quel charme mystérieux qui se dégage de son art étrange et inquiétant.

Les visions de MM. Matout et Ehrmann ne doivent pas troubler le sommeil de ces excellents artistes : ce sont les rêves classiques, disciplinés, dont la grammaire est enseignée dans toutes les écoles des beaux-arts. Les dessins de M. Matout pour le plafond de la salle du Louvre dite « des Empereurs » n'en sont pas moins des œuvres très honorables, qui n'ont rien à redouter de la comparaison avec leurs similaires de l'étranger ; dans la *Bacchante* il y a même certaines trouvailles de forme et d'attitude qui méritent d'être traitées avec tous les égards dus à l'invention. Quant à M. Ehrmann, dans ses aquarelles d'*Ariadne* et de *Persée,* il se montre tel que nous le connaissons déjà : dessinateur gracieux et décorateur rempli de goût. On n'oubliera pas non plus les élégantes compositions dans le style de la Renaissance, de M. Faivre-Duffer pour le château d'Anet ; nous en donnons deux gravures.

Je passe rapidement sur les fusains de MM. Appian, Bellel et Allongé, — M. Maxime Lalanne manque à la fête. Le genre est un peu triste et monotone, même entre les mains de ces maîtres, et il s'assombrit encore



LA FONTAINE DE JOUVENCE.

(Gravure de M. Chapon, d'après le tableau de M. Ehrmann.)

au voisinage des aquarelles. Seules, peut-être, les compositions si bien observées de M. Lhermitte peuvent compenser les inconvénients du procédé. Mais dans les salles où nous sommes, l'œil demande avant tout à être égayé : aussi s'arrête-t-il avec complaisance sur la pimpante toilette des aquarelles de Mme la baronne N. de Rothschild : toutes ces vues de France ou d'Italie, qui se mirent coquettement dans des eaux transparentes, sont d'un éclat qui subjugue la critique et la rend muette.

M. Berchère tient certainement la tête des Orientalistes à l'Exposition; ses aquarelles, richement colorées et modelées avec hardiesse, n'ont d'égales dans aucun autre pays. Ce sont en même temps de sages ouvrages qui ne sentent en rien l'improvisation hâtive : la main ne s'y affranchit jamais des lisières de la pensée; tout est voulu d'avance.

Quant à Regnault, si restreinte que soit l'exposition de ses œuvres, elle le range parmi nos aquarellistes à une place qui est la première. On n'a pas oublié son merveilleux *Intérieur de harem :* c'est la pièce capitale de notre Exposition. Il est à peine besoin d'en rappeler la disposition générale : au centre de la composition un prince arabe presque nu, à demi couché sur un divan au pied duquel une jeune esclave, vêtue de noir, chante en s'accompagnant sur la guitare. La gauche du tableau est occupée par une profusion de tapis et de tentures aux colorations brillantes. Ce qu'il est impossible de rendre, c'est l'éclat extraordinaire de cette aquarelle, la hardiesse de l'exécution et cette liberté souveraine du pinceau qui, du premier coup, met tout à sa place et, sans reprises, sans sacrifices, donne à chaque chose sa valeur propre. Tout est ordonné dans ce désordre apparent : toutes les notes parlent et cependant l'ensemble reste harmonieux, l'idée suit son cours et se concentre sur le groupe des deux personnages.

Regnault, qui s'inspira de Fortuny, a lui-même fait école. Nous regrettons de ne pas voir à l'Exposition ses deux meilleurs élèves, MM. Clairin et Benjamin Constant. A défaut, nous avons M. L. Leloir, mais cet artiste ne lui appartient pas en propre : l'art japonais peut le revendiquer également à son profit. M. Leloir a des qualités de premier ordre : son coloris est d'une intensité et d'une fraîcheur sans pareilles; il compose avec goût et son dessin a une certaine aisance gracieuse. Mais l'intention décorative est trop exclusive dans ses œuvres : il est regrettable qu'un artiste aussi bien doué mette toute son ambition à flatter les yeux par le moyen un peu trivial de la tache, et ne s'attache pas davantage au sujet. Les figures qu'il imagine ne comptent guère que

par le costume, et le procédé mesquin de leur exécution contraste péniblement avec la hardiesse et la franchise du pinceau dans les accessoires.

M. Worms, moins séduisant au premier abord, a des qualités de peintre plus recommandables; s'il n'attristait pas ses aquarelles par un certain abus du noir, surtout dans les chairs, ce seraient des œuvres charmantes, car elles sont généralement bien comprises et elles portent en elles l'intérêt de choses observées sur la nature. Les scènes d'Espagne, qu'il raconte si bien, ne mentent pas à leur étiquette : personnages, costumes et accessoires appartiennent incontestablement au milieu choisi par le peintre. C'est là un mérite particulier à M. Worms dans la petite école dont je parle en ce moment.

Restent MM. Berne-Bellecour et Vibert : je regrette de ne pas partager l'engouement du public pour leurs œuvres. Je ne conteste pas que M. Berne-Bellecour ne se soit montré bon peintre en diverses circonstances, et pas plus tard que cette année encore, dans son tableau du Salon : je vois en M. Vibert le dessinateur correct et spirituel qui trouve généralement l'attitude vraie et sait en tirer profit dans le tableau, mais je leur reproche comme tendance générale de trop sacrifier à des fantaisies qui ne méritent pas les honneurs de la peinture. Il n'est pas défendu aux artistes d'avoir de l'esprit, mais ils doivent bien se garder d'en faire montre dans leurs ouvrages. On ne peut pas rire tous les jours d'une situation plaisante, d'une charge si réussie qu'elle soit; à quoi bon alors nous l'imposer sous cette forme de la peinture qui est précisément faite pour éterniser les impressions? Que les peintres veuillent bien mettre beaucoup d'esprit dans leur exécution, personne ne s'en plaindra, mais nous les adjurons de laisser le vaudeville au théâtre, et la chansonnette comique au café-concert.

II

En 1867, l'article que M. Philippe Burty écrivait dans la *Gazette,* à propos des gravures exposées, commençait ainsi : « Rien ne démontre mieux la fin prochaine et irréparable de l'art de la gravure qu'une visite dans les galeries des Beaux-Arts à l'Exposition universelle. Lorsqu'on aura interrogé toutes les sections, parcouru toutes les rues, voyagé tout autour de ces compartiments qui fragmentent l'espace comme les

alvéoles divisent un gâteau de miel, il restera acquis que le monde se désintéresse de la gravure sur métal, que l'eau-forte succède au burin, que la lithographie agonise, que le bois est en péril, que le « procédé » tend à supprimer le burin, l'eau-forte, la lithographie et le bois, et que l'agent provocateur de ces menées révolutionnaires, c'est, directement ou indirectement, la photographie. »

Ces paroles chagrines sont de mise aujourd'hui comme elles l'étaient il y a onze ans, et cependant convenons que le mal signalé par notre confrère, si compétent en ces matières, n'a pas empiré sensiblement depuis cette époque; au contraire, il semble que la gravure ait repris quelques forces : l'intéressante malade ne veut pas mourir. Je serais mal venu à m'écrier : « Les gens que vous tuez se portent bien », mais j'ai le devoir de constater que le fâcheux pronostic de M. Burty ne s'est point encore réalisé : personne plus que lui ne doit s'en réjouir, j'en suis certain.

La gravure au burin, la plus compromise de toutes, se défend avec une énergie particulière; il est vrai qu'elle a trouvé dans l'État, dans la ville de Paris, dans les sociétés d'amateurs et les revues spéciales, comme la nôtre, une tutelle sérieuse. Privée de commandes officielles et de l'appui des sociétés, elle n'eût probablement légué que son souvenir à l'Exposition de 1878. A tort ou à raison, le public lui refuse ses faveurs : on lui trouve l'air froid et guindé; sa vieille réputation d'exactitude est fortement ébranlée depuis qu'elle est soumise au terrible contrôle de la photographie; comme donnée esthétique, elle n'est plus dans le mouvement, car ce qu'elle poursuit, c'est la forme, et le goût du jour est à la couleur; enfin, à une époque où l'on est si pressé de jouir et où les grands succès de la peinture, ceux précisément dont elle pourrait prendre sa part, passent comme les roses, on lui reproche d'arriver toujours trop tard, comme certains carabiniers fameux. Voilà bien des griefs, et je n'ai pas encore relevé le principal : le prix élevé de ses épreuves.

Malgré toutes ces imperfections inhérentes à sa nature, nous persistons à croire que la gravure au burin n'est pas en danger de mort; ce qui lui manque le plus, en réalité ce sont les bons graveurs. Jamais le goût des estampes n'a été plus répandu; si les amateurs se tournent de préférence vers l'eau-forte, ce n'est pas par économie, — les belles épreuves se vendent à des prix très élevés, — c'est qu'il y a aujourd'hui des aquafortistes du plus rare mérite; parmi les graveurs en taille-douce, au contraire, le talent ne dépasse pas une bonne moyenne. Ce n'est pas assez pour affriander le public : on ne saurait lui demander de faire



PRISE DE CORINTHE, PAR M. TONY ROBERT-FLEURY. (Gravure de M. Midderigh.)

entrer en ligne de compte les difficultés du métier ; il en ignore ; le résultat est tout pour lui, et personne n'a le droit de lui donner tort à ce propos.

Autre est le devoir de la critique ; aussi ne parlerai-je qu'avec respect des artistes qui représentent, à l'Exposition universelle, le grand art classique de la gravure. Tels qu'ils sont, ce sont encore les nôtres, les Français, qui marchent à la tête de cette respectable phalange. Leur chef incontesté, un des derniers maîtres du burin, M. Henriquel Dupont, a depuis longtemps renoncé aux expositions ; elles n'ajouteraient rien à sa renommée. Mais on regrette de ne pas voir au Champ de Mars l'œuvre d'un artiste mort d'hier, qui nous eût fait le plus grand honneur : je veux parler de Rousseaux. Des mains pieuses ont recueilli et exposé les ouvrages de Martinet : cet hommage était dû à sa mémoire; mais comment n'a-t-on pas pensé aux figures de *la Poésie, la Renommée et la Vérité* gravées par Rousseaux, d'après la gouache du Corrège qui est au Louvre, et surtout à son délicieux portrait de *Mme de Sévigné* d'après le pastel de Nanteuil ? Si intéressante que soit l'exposition de MM. Bertinot, Levasseur, Danguin, Salmon, qui représentent avec dignité la grande tradition du burin, si précieuses que soient les planches de M. Didier, surtout le portrait d'*Anne de Clèves* d'après Holbein, et celles de MM. Varin, Deblois, Ch.-V. Bellay, Blanchard, l'excellent graveur d'Alma Tadéma, et celles de MM. Morse, Jacquet et Dubouchet, que leur collaboration à la *Gazette* nous impose le devoir de ne pas trop exalter, il faut convenir que la gravure française ne pouvait que gagner dans l'estime des étrangers à recueillir l'œuvre de l'un de ses praticiens les plus distingués.

Tous les artistes que je viens de citer — j'en passe et qui les valent peut-être — représentent à des degrés divers et chacun avec son mérite propre une école de gravure qui, en somme, n'a pas de rivale en Europe. Si l'on en juge par les derniers venus, il est également permis d'affirmer que cette école n'a pas périclité depuis l'Exposition de 1867, malgré les vides que la mort a produits dans ses rangs, et qu'il n'y a rien à craindre pour elle dans l'avenir. Comment ne pas être émerveillé, pour ne citer qu'un exemple, par la prodigieuse manœuvre de M. Huot ? Y eut-il jamais burin plus souple et plus fin à la fois que celui qui a modelé la *Cigale* de M. J. Lefebvre ? La science de la gravure en taille-douce n'est donc pas en danger de se perdre chez nous ; ce qu'il importe de relever, si l'on veut ressusciter du même coup l'art et le commerce des estampes, c'est l'éducation purement artistique du graveur. L'Exposition

annuelle des épreuves du concours de Rome témoigne en effet chez les concurrents d'une connaissance du dessin beaucoup trop superficielle.

Dans les sections étrangères, je ne vois pas une seule planche vraiment remarquable et qui mérite qu'on s'y arrête longtemps. Les hommes de talent ne manquent pas, mais ils n'ont rien qui les distingue des nôtres, et, le plus souvent, ils leur sont inférieurs. J'excepterai cependant les deux graveurs autrichiens, MM. Sonnenleitner et Klaus ; ils apportent dans la traduction des œuvres de genre une incontestable supériorité : leur burin facile et précis dit bien tout ce qu'il faut dire en pareil cas. MM. Klaus et Defregger ont trouvé en eux d'excellents interprètes. Les Anglais ont le burin consciencieux, froid et mou. Peut-être, cependant, MM. G.-T. Doo, T.-O. Barlow et Stacpoole sont-ils les graveurs qui conviennent le mieux à la peinture de leur pays.

Quant à MM. Girardet (Suisse), Danse (Belgique) et Ballin (Danemark), ce sont, à tous autres points de vue que celui de la nationalité, des graveurs français; ils travaillent chez nous et avec une aisance souvent spirituelle, qu'ils ont certainement apprise dans les ateliers français.

C'est parmi les transfuges de la gravure classique que nous trouverons la personnalité la plus originale et la plus puissante que le burin moderne ait enfantée. Parler de M. F. Gaillard aux lecteurs de la *Gazette* est sans doute superflu : les œuvres les plus étonnantes de cet éminent artiste ont été publiées dans notre revue. Faut-il rappeler l'*Homme à l'œillet*, de Van Eyck, l'*Œdipe*, d'Ingres, le *Gattamelata*, de Donatello, le *Crépuscule* de Michel-Ange et, la plus récente, *Dom Guéranger?* Le talent de le M. Gaillard est le produit d'une science profonde et d'un art consommé. Ses copies sont des créations, et l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer de la perfection du travail ou de l'idée générale, artistique, que sa volonté impose et qui domine l'œuvre. Il est un des rares graveurs de notre époque qui resteront, ou, pour parler plus exactement, un des rares artistes, car, je le répète, son mérite est celui d'un créateur.

C'est un maître encore que nous trouverons à la tête de l'école française, si du burin nous passons à l'eau-forte. M. Jules Jacquemart, dont l'œuvre considérable a été si bien étudiée par notre rédacteur en chef, est depuis longtemps classé au rang le plus élevé parmi les amateurs d'estampes du monde entier. Certaines de ses planches sont de purs chefs-d'œuvre sans analogues dans l'art de la gravure : on n'avait jamais fait et l'on ne refera probablement jamais les prodiges de lumière qu'il a su accomplir dans ses *Gemmes et Joyaux de la couronne* et tant d'autres

séries célèbres ; sous sa pointe merveilleuse, les objets prennent une intensité de ressemblance que, jusqu'à lui, la peinture seule pouvait atteindre. Ce n'est pas tout dire de son talent, mais il est impossible d'exprimer par le langage le charme qui se dégage de ces œuvres exquises. Dans ses planches, la réalité de l'image n'a rien du réalisme; elle résulte bien plus de l'interprétation de l'artiste que de l'exactitude figurative donnée aux sujets. M. Jacquemart ne grave pas l'objet lui-même, il nous montre comment cet objet se comporte dans la lumière, et cela suffit pour que nous ayons la notion de ses propriétés physiques : la forme, la couleur, le poids et la densité. Aujourd'hui que la guerre est déclarée aux modèles graphiques dans l'enseignement du dessin, nous conseillerions cependant d'en emprunter quelques-uns à l'œuvre de cet artiste; bien que sous une forme graphique, ils ne donneraient à l'élève que des leçons utiles, des leçons de choses. Je n'entrerai pas dans l'analyse des gravures qui composent l'exposition de M. Jules Jacquemart : qu'il me suffise de signaler ses derniers ouvrages, ou plutôt de les rappeler, car ils ont été publiés dans la *Gazette*. Ce sont les belles planches qui ont accompagné l'étude de M. Charles Blanc sur la galerie de San-Donato. Il y a là matière à un nouveau chapitre pour le catalogue de son œuvre; nous espérons que bien d'autres viendront encore grossir l'ouvrage que M. Louis Gonse lui a consacré.

Si la gravure en taille-douce semble végéter et s'éteindre doucement dans le marasme, l'eau-forte n'a jamais été plus vigoureuse : c'est une floraison perpétuelle, un débordement de sève qui rend très laborieux le métier de collectionneur. Je ne répéterai pas ici ce qui a été dit tant de fois au sujet de cet art charmant; il a pour lui maintenant la consécration du succès, ce qui vaut mieux que des phrases. Les revues artistiques se multiplient; toute édition riche ou curieuse veut être accompagnée d'eaux-fortes; on fait même des publications où le texte n'est que le commentaire des eaux-fortes.

Ce n'est pas à la *Gazette*, qui, depuis vingt ans, chante les louanges de la gravure sur cuivre et lui doit une bonne part de son succès, qu'il appartiendrait de récriminer contre une mode créée par elle; nous devons cependant formuler quelques réserves. Les éditeurs et les artistes eux-mêmes, grisés par le succès, se laissent trop facilement aller à croire que toute image sera bienvenue qui porte l'enseigne de l'eau-forte; aussi les uns et les autres ont-ils une tendance fâcheuse à se contenter de peu de chose. Une morsure bien comprise donne-t-elle quelques colorations flat-

teuses pour l'œil, on s'inquiète peu de savoir si elles sont à leur place et si la forme qu'elles revêtent est bien étudiée. C'est le triomphe de l'école



LES VENDANGES A ROME, PAR M. ALMA TADÉMA. (FRAGMENT DU TABLEAU)
Gravure de M. Jonnard.)

de la tache, et tel de ses adeptes qui ignore les principes élémentaires du dessin, et serait incapable d'établir une illustration quelconque sous toute

autre forme moins complaisante, tend à supplanter les artistes vraiment instruits et consciencieux.

L'art est indivis : on ne fait de bonne gravure qu'à la condition d'être exactement informé de son principe essentiel, le dessin. D'où vient la supériorité de MM. Gaillard et Jacquemart, dont je parlais tout à l'heure, et d'autres encore, que je pourrais citer, MM. L. Flameng, Boilvin, Laguillermie, par exemple? c'est qu'ils sont peintres avant d'être graveurs. On connaît les peintures de M. Gaillard; les aquarelles de M. Jacquemart sont étincelantes de lumière et spirituellement touchées, comme ses eaux-fortes; — à ce propos, il est très regrettable que notre exposition spéciale n'en ait pas montré quelques-unes, elle y aurait gagné en importance.

Quant à M. Flameng, je connais de lui d'excellentes études sur toile; mais la gravure ne lui laisse plus le loisir de peindre : il est depuis longtemps rivé à l'eau-forte par le succès. Son exposition ne comporte pas moins de vingt et une planches, toutes remarquables, toutes des œuvres d'artiste, dans les genres les plus dissemblables, de la *Stratonice* d'Ingres, un burin savant et d'une rare délicatesse, au *Portrait de Mme F...*, de Carolus Duran, un modèle d'interprétation à l'eau-forte que nos jeunes aquafortistes devraient étudier. Nul mieux que M. L. Flameng ne connaît les ressources du métier. Rembrandt lui-même hésiterait entre l'original de la *Pièce aux cent florins* et la merveilleuse copie qui a vulgarisé cette œuvre de génie. Nous n'avons pas à insister : l'accueil fait par les abonnés de la *Gazette* à cette estampe nous dispense d'en faire un plus long éloge.

Le respect dû à la vérité me force d'exposer les mérites d'artistes qui presque tous sont nos collaborateurs. Ce n'est pas sans me gêner un peu, mais qu'y faire? Je ne puis méconnaître que les noms que je viens de prononcer soient les plus recommandables, et je serai d'accord avec tous les amateurs de belles gravures en citant à leur suite ceux de MM. Waltner, Rajon, Le Rat, Gilbert, G. Greux, Chauvel, Buhot et Mongin. Je n'ai qu'un regret, celui de ne pouvoir consacrer à leurs ouvrages toute l'attention qu'ils méritent.

MM. Hédouin, Laguillermie, Boilvin et Lalauze ont droit à un paragraphe spécial : ce ne sont pas seulement des graveurs émérites, ce sont des créateurs d'images, des vignettistes; par leur talent gracieux et léger, ils nous reportent aux plus beaux jours de la librairie illustrée, au XVIIIe siècle. M. L. Flameng fait également partie de ce groupe précieux de dessinateurs-graveurs qui ajoutent un nouveau charme aux chefs-

d'œuvre de notre littérature. M. Hédouin, dessinateur serré et fin, se tient tout à fait dans les traditions du XVIIIe siècle; les autres, plus coloristes, apportent dans leurs compositions un sentiment tout moderne. On ne se méprendra jamais sur la date des estampes de M. Boilvin pour une édition de *Rabelais,* ni de celles de M. Laguillermie pour les *Contes de Voltaire :* elles sont bien de notre époque, où l'on sacrifie surtout à la sensualité, à la gourmandise de l'œil.

L'eau-forte française compte encore un certain nombre d'artistes dont le nom ne saurait être passé sous silence : les excellentes et précises gravures de MM. Gaucherel, Brunet-Debaisne, O. de Rochebrune et Queyroy conserveront le souvenir de monuments disparus, et feront mieux apprécier l'intérêt qu'il y a à sauvegarder ceux qui nous restent des injures du temps et des hommes. Il me reste enfin à rappeler à nos lecteurs, dans le cas où ils l'auraient oublié, que nous pouvons revendiquer quelques aquafortistes dont les œuvres, peu connues chez nous, sont classées avec honneur dans les portefeuilles de l'étranger : ceci dit pour mémoire seulement, car MM. Legros, Tissot et Desboutin ne se sont pas fait représenter à l'Exposition; on y regrettait également l'absence de Charles Jacque et de Daubigny, deux maîtres.

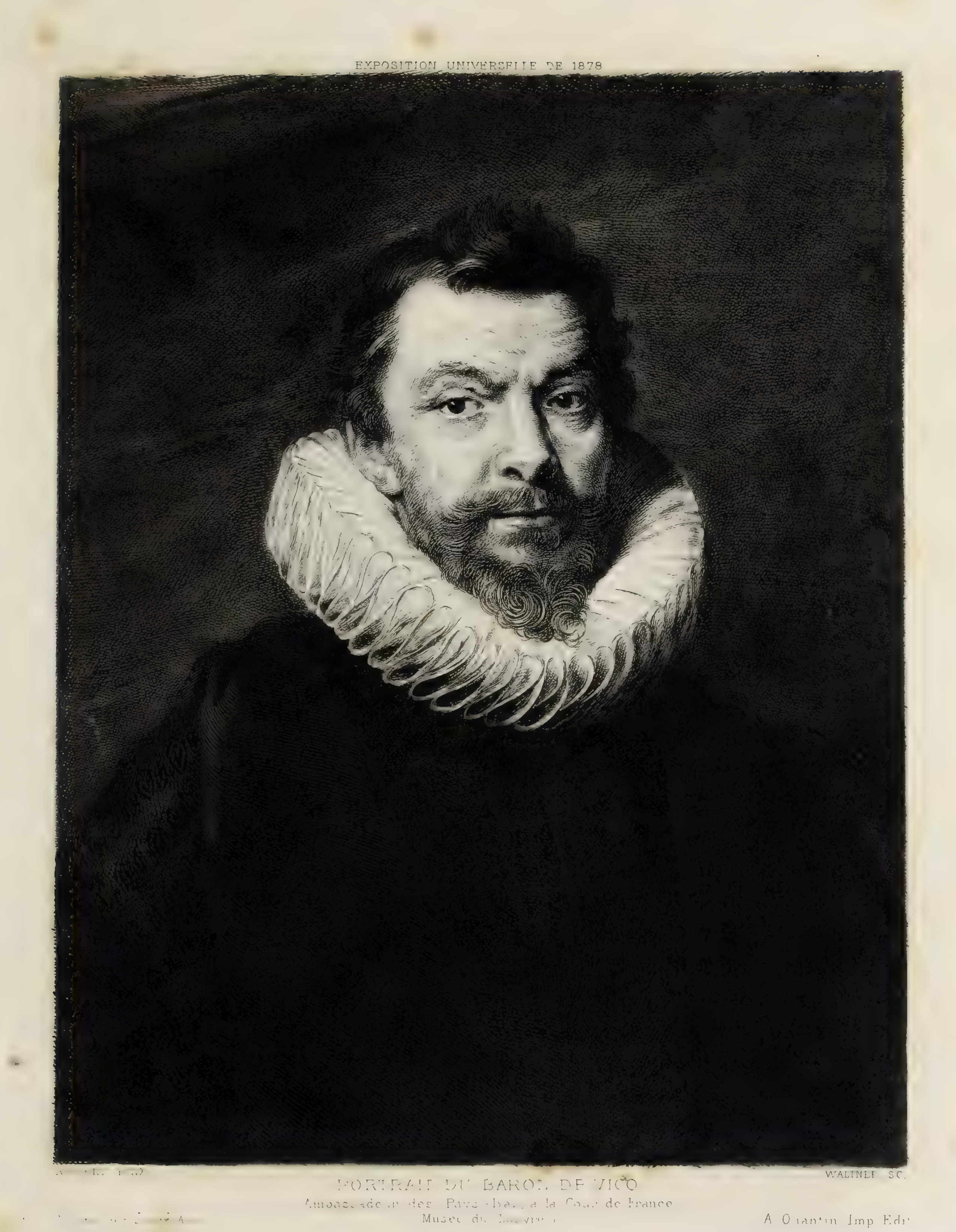
En Angleterre, on le sait, l'eau-forte est tenue en grande estime : la *Gazette* a déjà eu maintes fois l'occasion de se prononcer sur le talent de MM. Seymour-Haden, Edwin-Edwards et Evershed; je puis me borner à signaler rapidement leurs ouvrages exposés au Champ de Mars. Du premier de ces artistes, une puissante *Jetée de Calais,* d'après Turner et tout à fait dans le sentiment du maître, et une eau-forte originale représentant la *Mise en morceaux de l'Agamemnon, en 1870*, chef-d'œuvre de justesse et de précision dans le faire le plus large; — de M. Edwin-Edwards, une *Vue de Londres,* de dimensions considérables, avec cette devise : *Fumum et opes, strepitumque,* qui en est le meilleur commentaire. Ce bel ouvrage ne perdrait rien à ce que le parti pris de lumière y fût moins brutalement accusé : les premiers plans s'éteignent dans le noir avec la tristesse d'une épreuve photographique. Par contraste, sans doute, le *Pont de Blackfriars* est traité dans une manière pâle et blonde un peu excessive : ce travail, d'une ténuité extrême, est sans doute de l'harmonie la plus délicate, mais il ferait presque penser à un ouvrage en cheveux. — M. Evershed, enfin, a exposé une série d'eaux-fortes et de pointes sèches d'après des vues de la Tamise : nos lecteurs peuvent, du reste, en apprécier tout le mérite, car nous publions l'une d'elles.

M. Herkomer est un aquafortiste inspiré par M. Legros, nous l'avons dit. Cette remarque nous gâte le plaisir devant les têtes de femme, si largement traitées d'ailleurs, qu'il a exposées. Avant de quitter l'Angleterre, un souvenir encore à deux habiles graveurs à l'eau-forte : M. Hesseltine et surtout M. Richeton, plus coloriste et moins sec que le premier.

Je ne goûte pas beaucoup le talent de M. Redlich (Russie), tout en rendant justice à son mérite. Les largesses du jury à son égard sembleront excessives si l'on ne fait pas la part de certaines exigences de politesse internationale. Le *Sermon de Skarga,* d'après M. Matejko, a plutôt perdu que gagné à passer par le burin de ce graveur consciencieux, correct, mais monochrome et attristant. Nouveau venu à nos Expositions, M. Redlich s'étonnera peut-être de rencontrer la critique sur cette terre française où il n'a récolté que des lauriers; mais une médaille d'honneur à l'Exposition universelle, venant s'ajouter à la première médaille que cette même gravure lui valut au Salon de l'an dernier, lui semblera, je l'espère, une compensation suffisante.

Les autres pays ont une exposition de gravure des plus restreintes, mais le peu qu'on en voit témoigne que le talent et la science du métier sont partout. L'Autriche nous montre M. W. Unger, le brillant illustrateur des Musées du Nord; — la Russie, MM. Massaloff et Bobroff, qui gravent avec un sentiment de peintre très marqué; — l'Italie, M. Turletti : sa *Mort du pape Boniface VIII* est une des plus fines eaux-fortes de l'Exposition; — la Belgique, qui pourrait être si grandement représentée, n'a que les envois, fort honorables du reste, de MM. de Biseau, G. Biot, Michiels et Danse. Le plus vaillant de tous, M. F. Rops, manque à la fête. — Les États-Unis ont M. J.-A. Mitchell : sa *Fin de l'acte* est une scène de théâtre, vue en artiste et traitée de même. — L'Espagne, qui semble honteuse de ses aquarellistes et de ses graveurs, à en juger par le soin qu'elle met à les cacher, a des aquafortistes de premier ordre. J'ai déniché quelque part, au milieu de produits commerciaux, un excellent portrait de *Goya,* gravé par M. Galvan dans la manière soyeuse et pimpante de M. Rajon. Pour ne rien perdre du fruit de mes recherches, j'ajouterai tout de suite que les dessinateurs sur bois de ce pays sont excellents, et que le correspondant de la *Ilustracion* pendant la dernière guerre d'Orient, M. Pellicer, a mis au service de ce journal le crayon le plus alerte et le plus spirituel. — Les Pays-Bas, qui se trouvent au bout de cette revue rapide, de même qu'ils occupent au Champ de Mars l'ex-

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878



WALTNER SC.

PORTRAIT DU BARON DE VICQ

Ambassadeur des Pays-bas, à la Cour de France

Musée du Louvre

A. Quantin Imp. Edr



trême bout de la rue des Nations, montrent avec orgueil la belle série des eaux-fortes de M. Storm van S'Gravesande sur *la Hollande*. Cet artiste est un illustrateur-paysagiste hors de pair; le moindre de ses mérites est de connaître à fond le métier qu'il emploie; c'est l'œuvre elle-même qui captive par l'intensité du charme pittoresque et les qualités plastiques de l'exécution.

La gravure sur bois, la plus menacée de toutes les gravures, celle qui doit succomber la première sous les coups de la photographie, a déjà subi de rudes atteintes depuis 1867; sur ce point, les funestes prédictions de M. Philippe Burty semblent près de se réaliser.

Sans vouloir anticiper sur un événement que certaines exigences de librairie retarderont encore longtemps, on peut dire que les amateurs d'art porteront assez facilement le deuil de la défunte, d'autant plus que la gravure héliographique réalise déjà les espérances qu'on avait fondées sur elle. En effet, depuis que la photographie fournit des renseignements d'unc précision presque absolue, on n'a pas été sans s'apercevoir que le bois cachait sous les dehors séduisants de ses colorations veloutées un vice radical, le manque de sincérité : il alourdit et dénature les images qu'on lui confie, et c'est peine à voir comme il tient peu compte des délicatesses de la forme, et surtout de la plus délicate de toutes, la forme humaine.

Les éditeurs les mieux placés pour être bien informés estiment que le dessin le plus favorisé perd 33 pour 100 de sa valeur en passant par les mains du graveur sur bois. Notez que celui-ci peut être un artiste de beaucoup de talent; ce n'est pas lui que nous incriminons, c'est son outil. En dehors des à-peu-près, des trompe-l'œil, dont peut se contenter l'illustration des romans, des journaux d'actualité ou de voyages, la gravure sur bois, pour mener à bien une œuvre d'exactitude dans le détail, de précision dans la forme, demande autant de temps et d'argent qu'une bonne eau-forte, voire même un burin léger; et si par malheur l'ouvrage pèche par quelque point, le mal est irréparable. A quoi bon alors recourir à elle, si l'on n'y est pas forcé, comme le sont ou croient l'être les éditeurs, par des nécessités basées sur les habitudes du public?

Les graveurs sur bois que nous voyons à l'Exposition n'ont ni plus ni moins de talent que leurs devanciers, et nous trouvons des hommes de mérite dans tous les pays où la librairie et les journaux illustrés sont

en honneur. Les Anglais, et particulièrement MM. Swain et Dalziel, gravent supérieurement les images d'une forme et d'un sentiment élevés que des artistes de grande valeur consentent à dessiner pour le public. Walker et Pinwel, MM. Herkomer, Gregory, C. Green, Gilbert, North et tant d'autres, par leur concours à l'illustration, donnent un singulier relief à ce genre de gravure. Il en est de même en Allemagne; des artistes comme Menzel, — sa *Cruche cassée* est ce que l'on peut voir à l'Exposition de plus original et de plus étonnant dans la librairie illustrée, — Vautier, Liezen-Mayer, Kurzbauer, Gab. Max, Kaulbach, etc., etc., ne croient pas déroger en collaborant à des œuvres de littérature. Chez nous, il est rare qu'un peintre estimé consente à se faire l'auxiliaire de la librairie. Sauf M. de Neuville, le peintre célèbre des épisodes de la guerre, l'exemple de Meissonier et de Gigoux n'a entraîné personne : les concessions de nos artistes en renom ne s'étendent pas au delà de l'eau-forte. A leur défaut, nous avons, parmi les spécialistes du bois, des dessinateurs d'un talent très apprécié du public et à juste raison : MM. Vierge, Bayard, A. Gilbert, Tofani, A. Marie, Riou, etc. Ils ont un mérite qui se fait plus rare de jour en jour, celui de composer avec goût et de savoir distribuer la lumière suivant les règles spéciales à l'illustration. C'est là un art à part et qui ne s'apprend pas dans les écoles; M. André Gill, le spirituel caricaturiste, possède à un degré très marqué cette faculté de la bonne mise en pages : ses compositions sont toujours bien à l'œil, bien équilibrées; de là vient qu'elles captivent tout le monde : les artistes et les gens les plus étrangers aux choses de l'art.

Nous l'avons dit plus haut, ce ne sont pas les bons graveurs sur bois qui nous manquent, et nos peintres ne sauraient arguer de ce prétexte pour expliquer leur abstention. L'habileté de M. Pannemaker fils ne peut pas être dépassée. MM. Bœtzel et Yon ne demandent qu'à faire oublier leur outil de graveur, en dissimulant le moyen d'exécution : ce sont les plus fidèles traducteurs des œuvres de la peinture. MM. Froment, Joliet, Bellenger, Thiriat, Valette, Huyot, Robert, Léveillé, Smeeton-Tilly, Chapon, Jonnard, Midderigh, etc., font rendre au bois tout ce qu'il peut donner; leur talent aura contribué, pour une bonne part, à retarder la catastrophe finale qui menace cette industrie, et que je crois inévitable.

Encore une fois, nous ne sommes pas les ennemis des graveurs sur bois, mais à leur art de convention et de fantaisie nous préférons la vérité.

Le procédé héliographique a cela de bon qu'il supprime un interprète sur deux ; nous n'avons plus à compter qu'avec un seul traducteur, celui qui dessine. C'est moitié moins de chances d'erreur, sans compter que la forme sera toujours plus délicatement indiquée. Ce n'est pas tout : comme la photographie, qui grave le dessin, peut être obtenue dans le format que



PLAFOND D'UN SALON DE RÉCEPTION, PEINTURE DE M. BAUDRY.

(Gravure de M. Chapon.)

l'on veut, on n'a plus à se préoccuper de déterminer à l'avance les proportions du dessin ; il peut être quatre et cinq fois plus grand que la gravure dont on doit se servir. De là une plus grande liberté dans l'exécution et la possibilité d'indiquer avec précision des détails que la main se refuserait à tracer, s'il fallait s'en tenir aux proportions du livre ou du journal où la publication doit avoir lieu.

Disons-le en passant, notre revue plaide un peu en ce moment *pro domo :* nous avons été des premiers à nous servir du procédé héliographique; les grands éditeurs n'ont, du reste, pas tardé à nous suivre dans cette voie. Les raisons qui nous ont fait agir sont multiples : d'abord nous voulions assurer à nos images toute l'exactitude désirable, et leur laisser le plus possible la marque du dessinateur, qui est pour une revue comme la nôtre la marque vraiment artistique; puis nous désirions multiplier l'illustration et satisfaire aux exigences de l'actualité, dans une certaine mesure, — toutes choses impossibles avec la gravure sur bois, qui est d'une lenteur désespérante quand on lui demande de respecter le dessin, et coûte fort cher. Aujourd'hui nous avons pour nous le nombre, sans avoir perdu la qualité, s'il est vrai que nous devions, pour nos lecteurs, rechercher les documents précis et non les images de convention. Enfin la collaboration de la photographie nous a permis de rendre compte de l'Exposition avant qu'elle ne fût fermée, et dans une mesure inusitée; on nous permettra donc de lui rendre grâces dans la personne de ses intelligents manipulateurs, MM. Gillot et Yves-Barret, nos héliograveurs habituels.

Désormais, on peut l'affirmer, la gravure en fac-similé n'emploiera plus d'autre ouvrier que le soleil. Nous venons d'exposer les raisons qui militent en faveur des clichés typographiques obtenus au moyen de la photographie; les résultats sont plus remarquables encore si l'on examine les planches en creux qu'elle donne aujourd'hui. Qu'on veuille bien se reporter aux dessins de MM. R. de Madrazo et F.-A. Kaulbach, la *Pierrette* et le *Portrait de femme avec son enfant,* publiés ici même; il est impossible de mieux conserver et la forme et l'esprit du dessinateur que ne l'a fait M. Dujardin dans ces deux planches. Je rappellerai aussi les belles copies d'estampes anciennes faites par M. A. Durand, et les héliogravures de M. Baldus. Le procédé Woodbury, qui permet de graver en creux et d'imprimer aux encres indélébiles les épreuves photographiques, de quelque nature qu'elles soient, et avec une perfection que les caprices du soleil ne permettaient pas d'atteindre quand il était lui-même reproducteur de ses œuvres, — ce procédé merveilleux a été porté à sa dernière perfection par M. Rousselon, de la maison Goupil. Par d'ingénieuses combinaisons chimiques, dont il est l'inventeur, M. Rousselon est parvenu à donner aux clichés Woodbury le grain qui leur manquait pour qu'ils pussent être tirés par les presses ordinaires de l'imprimeur en taille-douce. C'est un progrès important au double point de vue de l'art et du commerce, car le tirage par le moyen des

encres gélatineuses exige un outillage spécial, et la main-d'œuvre en est longue et coûteuse.

Quant aux essais qui ont été faits pour tirer en lithographie, aux encres grasses, les épreuves photographiques reportées sur pierre, sur verre ou sur métal, ils n'ont pas encore donné de résultats satisfaisants. Je n'en excepterai pas l'invention de M. Vidal. Elle est dénommée photochromie d'une façon un peu arbitraire, puisque la photographie n'entre pour rien dans la coloration des images. Il s'agit simplement d'une épreuve de l'objet, obtenue en noir par les moyens ordinaires, reportée et imprimée en lithographie aux encres de couleur; c'est, en un mot, de la photolithochromie, et je ne saisis pas en quoi elle l'emporte sur la chromolithographie ordinaire, qui donne des images plus nettes, plus claires et moins prétentieuses.

De tous les arts de reproduction, c'est peut-être la lithographie qui est aujourd'hui la plus éprouvée; elle a le défaut capital de fournir un nombre trop restreint de bonnes épreuves; elle s'empâte facilement au tirage, et les demi-teintes perdent leur fraîcheur ou disparaissent. L'État, qui décidément est animé des meilleures intentions à l'égard de tous les souffreteux, a voulu faire quelque chose pour elle; puissent ses commandes retarder le dénouement fatal! Et qui sait? la gravure au burin était bien malade; peut-être aurons-nous deux résurrections au lieu d'une. D'excellents lithographes, nous n'en manquons pas; il suffit de voir à l'Exposition la savante et harmonieuse *Femme couchée,* de M. A. Gilbert, d'après J. Lefebvre, sa copie de la *Séléné* de M. Machard, et les magnifiques paysages de M. Chauvel. L'un et l'autre sont en même temps des aquafortistes du plus grand mérite, tous deux passés maîtres dans leur genre : M. Gilbert, dessinateur précis et libre à la façon des peintres, excelle dans le portrait; M. Chauvel est un coloriste puissant; son exécution fougueuse et brillante convient à merveille à la traduction des œuvres de nos grands paysagistes modernes. Il est le seul, avec M. Vernier, qui ait réussi à fixer sur la pierre, comme sur le métal, les plus exquises délicatesses du pinceau de Corot. Je n'oublierai pas non plus M. Sirouy, qui a lithographié pour nous, d'un crayon si léger, le gracieux portrait de *Mlle Meyer,* par Prud'hon, et M. Bour, interprète fidèle des minutieuses peintures de Brascassat.

J'ignore si la lithographie fleurit dans les pays étrangers; l'Exposition ne révèle rien à ce sujet; les rares échantillons que l'on en voit en

Espagne, en Belgique, aux Pays-Bas et dans les républiques de la Plata ne feraient qu'accroître les inquiétudes qu'elle nous inspire. En Autriche, l'on a remarqué une excellente lithochromie de M. Marastoni, d'après les *Trois Grâces* de Bitterlich.

Avant de terminer, je dois signaler à l'attention un groupe d'artistes éminents, dont les œuvres passent malheureusement inaperçues du public. Quel art plus noble pourtant et plus digne d'encouragement que celui de la gravure en médailles? Il n'en est pas dont il faille plus vivement désirer que la tradition se conserve, telle que l'ont fixée les maîtres de l'antiquité, ceux de la Renaissance italienne, et nos maîtres à nous, Varin, Dupré et David d'Angers. Pensez que ces précieux artistes sont, à proprement parler, les plus grands vulgarisateurs d'images, puisqu'ils disposent des pièces de monnaie : les effigies qu'ils y gravent ne sont rien moins que des estampes à cours forcé! Veillons à ce que leurs enseignements soient toujours puisés aux sources les plus pures. Quant à leurs autres ouvrages, médailles commémoratives de nos grands faits et de nos grands hommes, pierres gravées, ils échappent le plus souvent à la foule : ce sont autant de petits monuments qui, aussitôt édifiés, vont s'enfouir dans les collections des amateurs. Ici l'on peut dire que les graveurs travaillent pour une gloire à longue échéance, car c'est le plus souvent la postérité qui se charge de leur rendre justice.

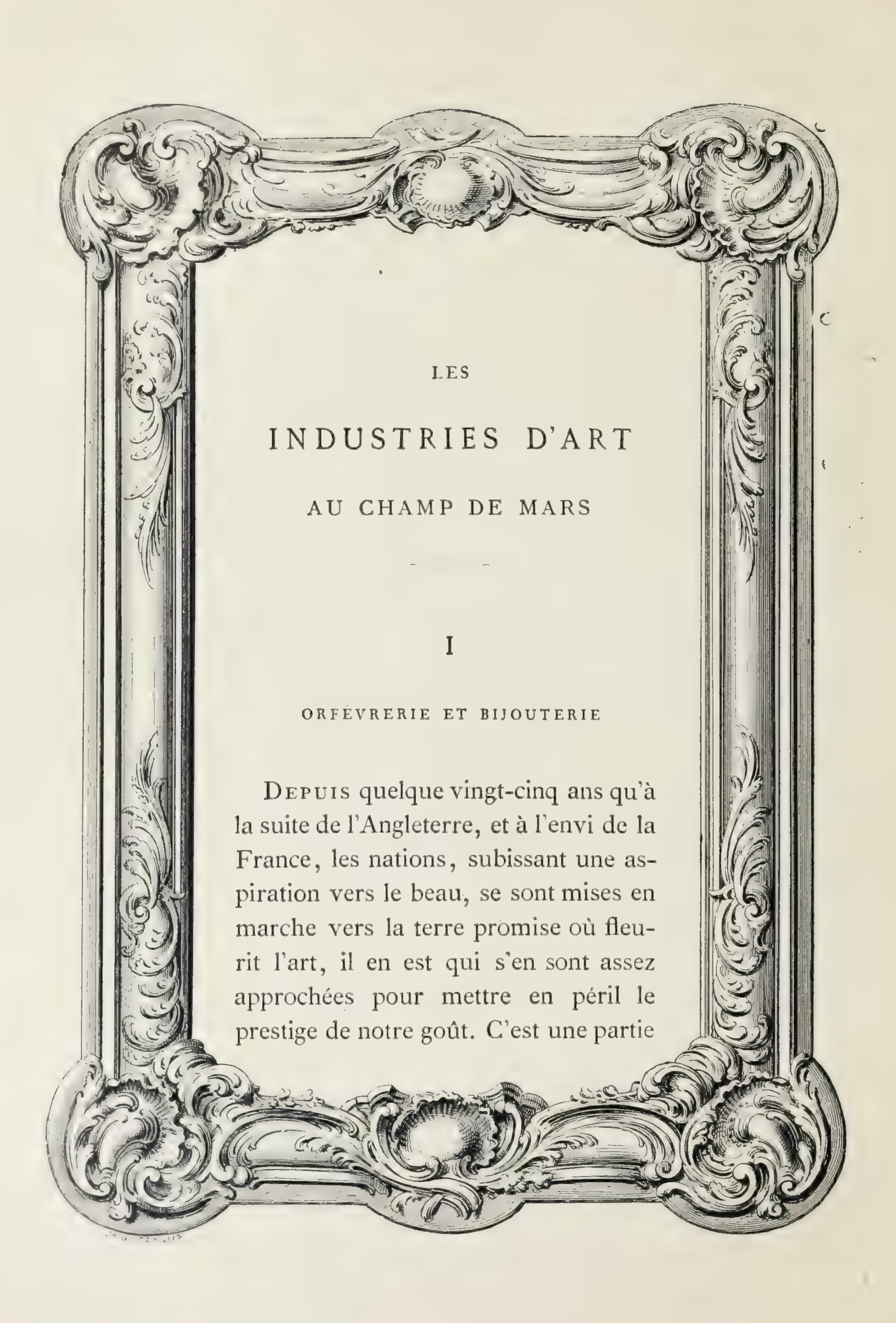
M. Oudiné est célèbre moins certainement par son propre mérite que par le jeu de mots tout fait qui a rendu populaire son nom inscrit sous une effigie de la République : le meilleur de son œuvre, à coup sûr, nous l'avons dans ses deux élèves, MM. Ponscarne et Chapelain. On doit au premier une admirable série de portraits que n'auraient pas reniés les Padouans. Le second a gravé, notamment, la médaille d'honneur des Salons; c'est un artiste très soucieux du style et de l'élégance. Le nom de M. Soldi nous vient à la suite. Nous avons aussi M. A. Dubois, qui contribuera à immortaliser les grands travaux de l'astronomie moderne; MM. Tasset, Merley et M. A. Borrel, élève de ce dernier, dessinateurs hardis et souvent heureux. Parmi les graveurs en pierres fines, MM. Galbrunner, François, Heller et Vaudet ont exposé des œuvres d'un fini accompli et généralement inspirées par un goût sévère.

A l'étranger, nous devons retenir d'intéressants travaux de M. Adams (Angleterre), de Mme Ahlborn (Suède), de MM. Capannini et Gori (Italie), Esteban-Lozano et Sanchez (Espagne), Landry (Suisse), Geerts et Baetes

(Belgique), Molarinho (Portugal). L'Allemagne s'est tenue sur la réserve : elle ne nous montre aucun de ses graveurs en médailles. La Russie a deux hommes de talent dans cette spécialité : MM. Steinmann et Alexeïeff. L'Autriche, enfin, dont l'exposition est si correcte, si bien tenue dans tous les genres, peut revendiquer avec orgueil M. Tautenhayn, médailliste de l'Empereur. — Ce que l'on admire le plus de cet artiste, à l'Exposition, c'est un magnifique bouclier en argent, représentant le *Combat des Lapithes et des Centaures aux noces de Pirithoüs et d'Hippodamie.* Je ne devrais peut-être pas en parler, puisque c'est une pièce d'orfèvrerie, de la sculpture et non de la glyptique, mais il serait injuste de ne pas signaler une œuvre de cette importance : MM. de Montaiglon et Falize ne m'en voudront pas d'empiéter sur leur terrain. M. Tautenhayn, par une exécution ferme, un dessin ressenti et toujours exact, a rajeuni ce sujet, tant de fois traité par les maîtres : il y a dans son œuvre des audaces de mouvement et des vigueurs de modelé qui font songer aux belles ciselures de la Renaissance.

ALFRED DE LOSTALOT.





LES

INDUSTRIES D'ART

AU CHAMP DE MARS

I

ORFÉVRERIE ET BIJOUTERIE

DEPUIS quelque vingt-cinq ans qu'à la suite de l'Angleterre, et à l'envi de la France, les nations, subissant une aspiration vers le beau, se sont mises en marche vers la terre promise où fleurit l'art, il en est qui s'en sont assez approchées pour mettre en péril le prestige de notre goût. C'est une partie

engagée entre l'Europe et nous, et les Expositions y sont des temps d'arrêt où les joueurs s'assemblent pour compter les points. Jusqu'ici nous avons gardé l'avance; mais quand nous mesurons les progrès de nos concurrents, nos succès nous donnent à penser.

Si dans quelques spécialités d'art et d'industrie la lutte devient sérieuse et passionnée, il en est d'autres où nous ne sommes pas menacés encore, et, parmi celles-là, l'industrie des métaux précieux et des bronzes est peut-être celle où la France garde une supériorité mieux marquée.

Ce n'est pas à dire que tout y soit bien, et je me hâte de modifier ce que pourrait avoir d'excessif et de dangereux un trop réel contentement de nous-mêmes; nous sommes les premiers, oui, mais parce que, à quelques exceptions près, la production étrangère est médiocre. Si les Anglais faisaient dans cet art les efforts qui ont été constatés dans la fabrication de leurs meubles, si l'Américain Tiffany poussait plus loin ses progrès, si l'Italie avait beaucoup de Castellani, notre supériorité serait en danger.

Orfèvres ou bronziers, nous allons à l'aventure, suivant notre fantaisie personnelle, manquant d'école, n'ayant ni conseils ni direction supérieure. Nous n'avons pour nous soutenir que le goût du luxe chez le client, que la passion du gain chez le producteur; aucun artiste ne s'est encore pris d'amour pour cet art du métal qui garde, à qui le saura comprendre, des jouissances égales à celles que donnent au sculpteur la molle complaisance de la glaise et l'âpre résistance de la pierre, au peintre la magie de sa palette.

Si d'un bloc de marbre on peut tirer le dieu, la table ou la cuvette, l'or, l'argent et le bronze sont bien d'autres Protées, dont les transformations atteignent à l'infini; ces métaux appartiennent au peintre par l'émail, par les patines variées de leurs alliages et par le mariage des pierres; ils tentent l'architecte par la netteté de leurs arêtes, l'éclat et la fermeté de leurs détails; ils conservent d'une façon ineffaçable le dessin du graveur, et, pour le sculpteur, ils sont la plus impérissable matière où la pensée puisse épouser la forme.

Il faut que nos artistes d'aujourd'hui ignorent absolument ces vertus si diverses, qu'ils n'aient jamais étudié les ressources de la fonte, de la ciselure, de la gravure et de l'émail, pour qu'à l'exemple des grands maîtres de l'art ancien ils ne soient pas venus d'eux-mêmes à l'orfèvrerie, non plus en manœuvres de rencontre qui cèdent à contre-cœur, mais en

maîtres véritables, qui rendraient à cet art un rang digne de lui et à eux-mêmes une gloire nouvelle.

Ils ont été sollicités pourtant : après qu'Auguste, Thomire, Odiot père et Biennais eurent avec les grands jours de l'empire ressuscité l'orfèvrerie, on vit les Cahier, les Fauconnier, les Wagner recourir à nos architectes et à nos sculpteurs. C'est sur l'avis de Chenavard que Fauconnier tenta les premiers essais de style Renaissance, et ce fut pour lui que Barye composa ses premières maquettes, les fondit et les cisela[1]. Liénard, Ganneron, Plantard et Geoffroy de Chaumes travaillaient pour Wagner; Vechte fut alors un des maîtres de la ciselure : le Musée du Luxembourg a deux de ses vases, mais ses plus belles œuvres sont en Angleterre; Justin et Nevilé dessinaient pour Duponchel; Rude et Simart modelaient pour le duc de Luynes le Louis XIII d'argent et la Minerve d'ivoire, d'or et d'argent, imitée de Phidias, mais ils bornaient à ces deux essais leur concours; Morel employait Klagmann et, comme le dit Th. Gautier en ses notices, « Pradier, David, Feuchères, Cavelier, Préault, Schœnwerk, Pascal, Rouillaud, ont été traduits en or, en argent et en fer oxydé par Froment-Meurice ».

Mais tous ces artistes comprenaient mal l'orfèvrerie; ce n'était pour eux qu'un gagne-pain, un moyen de payer le marbre ou la toile, et, la maquette achevée, ils retournaient rêveurs à un art qu'ils jugeaient et plus digne et plus grand. Ceux-là mêmes qui étaient nés en quelque sorte dans l'atelier du ciseleur, Carrier-Belleuse et Gilbert, croyaient se sentir palpiter des ailes; ils ont jeté la lime et le marteau, mais ils reviennent parfois encore au métier de leurs premiers jours. De tous ces enfants de l'orfèvrerie, il n'en est que deux qui lui soient restés fidèles, qui l'aient aimée de passion, qui lui aient consacré leur vie, les deux frères, les Fannière, et c'est par eux que nous commençons cette rapide revue : cet honneur leur est dû.

Travailleurs modestes et acharnés, aimés de qui les connaît, respectés de tous, ils vivent retirés dans leur quartier tranquille, loin des concurrences tapageuses, rêvant et créant, faisant tout par eux-mêmes. Leur œuvre déjà considérable reflète bien leurs natures, natures un peu grises et sérieuses, sans grand élan, mais sans faiblesses. Tout ce qui vient

1. Qu'est devenu le surtout de table commandé par le duc d'Orléans sur les dessins de Chevenard, et dont Barye avait exécuté les maquettes en neuf groupes de chasses où, dans un pêle-mêle pittoresque, se mêlaient les hommes, les lions, les tigres, les chevaux, les éléphants et les chiens?



BELLÉROPHON COMBATTANT LA CHIMÈRE.

(Groupe en argent, composé et exécuté par MM. Fannière frères.)

d'eux est marqué au coin de l'honnêteté, de la bonne foi; leurs œuvres sont pures comme le métal qu'ils emploient. Peut-être ont-ils gardé de leur jeunesse cette façon indéfinissable qui paraît vieillotte aux jeunes d'aujourd'hui, mais qui n'est pas sans charmes : ils ont dans leurs compositions un ressouvenir des maîtres que j'ai nommés : Feuchère et Liénard, Pradier, Klagmann et Nèvilé, mais cela vaut mieux que d'avoir de certains les faciles élégances, les mièvreries néo-grecques et les coquetteries toutes de chic, dont la mode elle-même commence à se lasser.

Ils achèvent actuellement un bouclier, commencé depuis vingt ans (c'est dire leur persévérance), où sont repoussés, sur tôle d'acier, les personnages héroïques de l' « Orlando furioso »; ces figures équestres, détachées en relief sur un fond doux et orné, ont des vigueurs à la Vechte; — une délicieuse coupe, toute moelleuse de toucher, raconte les amours et la mort d'Adonis; la belle pendule, qui appartient à Mme Blanc, est faite de lapis et d'argent, elle occupe dans la vitrine des Fannière la place d'honneur; les grandes figures assises aux deux côtés sont belles, largement modelées et caressées d'un ciselet aimable et spirituel. J'aime cette épée, en forme de claymore, offerte au général Charette, et qui, de la pointe au pommeau, est faite d'un acier pur et fidèle, comme le héros de Patay; la poignée en est ingénieusement composée avec les attributs et la légende de la vieille Bretagne; enfin, si entre maintes pièces d'art et quantité de bijoux, nous choisissons pour le donner ici le dessin du prix de course offert en 1875 au comte de Lagrange, c'est que cette ingénieuse composition de « Bellérophon combattant la Chimère » nous paraît un exemple de grâce noble, et que l'exécution, bien que souple et minutieuse, n'enlève rien à la sculpture de son accent et de sa verve.

Mais les Fannière échappent à la définition étroite qu'on donne de l'orfèvre : artistes industriels, mais poètes de la forme, ils restent indépendants et pratiquent peu le métier par ses côtés commerciaux, ils trafiquent rarement de cette vaisselle d'argent qui convient à nos usages domestiques, tandis que c'est par ces articles d'utilité que les Christofle s'imposent tout d'abord.

Ils ont débuté en introduisant en France les procédés de galvanoplastie, de dorure et d'argenture électro-chimiques. Il semblait que ces moyens artificiels de production allaient amener la ruine de l'industrie rivale, en rendant la concurrence impossible.

Une importante usine est créée, elle va se développant rapidement. M. Christofle père vulgarise l'usage des pièces d'argenterie courante,



BROC EN ARGENT CISELÉ.

(Composé et exécuté par MM. Fannière frères.)

mais peu à peu il relève aussi le goût de sa fabrication. Ce sont d'abord des surtouts de table comme ceux que présentent encore aujourd'hui les

maisons Caylar-Bayar et Boulanger, surtouts étincelants, dont la voyante ornementation et la riche structure conviennent aux tables des hôtels et aux dîners d'apparat de quelques parvenus. Puis, la vie de chaque jour étant assurée, la prospérité de la maison garantie par la production mécanique des couverts argentés et de grosserie courante, M. Christofle tente un premier essai d'orfèvrerie d'art : — c'est, en 1855, le service de table de l'empereur. Tous les sculpteurs d'aujourd'hui se souviennent d'avoir travaillé avec une fiévreuse ardeur à cet important ouvrage, sous la direction de Gilbert; mais rien n'est resté de cette œuvre de leur jeunesse, non plus que du sourtout de la ville de Paris qu'exposaient en 1867 M. Christofle fils et M. Bouilhet. L'un a disparu dans les ruines des Tuileries, l'autre dans l'incendie de l'Hôtel de Ville; les orfèvreries et les bijoux ont de funestes destinées : quand un Louis XIV ne les envoie pas à la Monnaie pour racheter la victoire, c'est quelque imbécile révolte qui les détruit avec elle sur son bûcher d'ignominie.

Au contraire de ces deux beaux ouvrages, qui étaient de bronze argenté, le grand service qu'exposent cette année MM. Christofle et Bouilhet est bien réellement d'argent, il est destiné à ce duc de Santonia, dont le faste s'étalait aux noces du roi Alphonse et de la pauvre reine Mercédès.

Ici, du moins, nos artistes ont puissamment contribué à l'invention des modèles; pas de banalités, c'est à des sculpteurs tels que Mercié, Mathurin-Moreau, Hiolle, Lafrance et Gautherin qu'a été confiée l'exécution des figures.

L'idée générale en est simple : au centre le triomphe d'Amphitrite, — l'élégante silhouette de la fille de Nereus, se découpe svelte et fière, la ligne en est heureuse, et, toute mignonne qu'elle est, cette jolie figurine de Mercié est noble et ne perdrait pas à être agrandie à des proportions naturelles. Au-dessous d'elle sont assises en de belles attitudes la Pêche fluviale et la Pêche maritime; des tritons et des néréides occupent les bouts de table; les saisons, modelées par Gautherin, prêtent aux flambeaux de gracieux motifs, et les deux jardinières servent d'appui aux figures couchées de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique. — Lafrance, dans ces quatre sujets, a eu l'inspiration la plus aimable : il a rajeuni le thème classique en prêtant aux figures une grâce plus lascive; les quatre contrées sont ce qu'elles doivent être dans un festin, engageantes, prises de cette ivresse des sens qui vient de leur climat, de leurs fruits, de leurs vins, de leur soleil; elles semblent offrir au convive tout ce que les richesses du sol et les beautés de la nature peuvent accorder à l'homme le plus gour-



LE TRIOMPHE D'AMPHITRITE, PIÈCE DE MILIEU DU SURTOUT DE TABLE EN ARGENT EXÉCUTÉ PAR LA MAISON CHRISTOFLE POUR LE DUC DE SANTONIA.

(Composition de M. Reiber, sculptures de MM. Mercié et Mathurin-Moreau.)

met et le plus sensuel. C'est un délicieux poème de la table que concevront et goûteront les gens doués de quelque entendement.



TORCHÈRE MODELÉE PAR M. GUILLEMIN.

En dépit de ces figures charmantes et des délicates colorations de l'argent, dont l'éclat blanc est adouci par des frottis d'or aux douceurs estompées, l'aspect du surtout est solennel. Un autre plus modeste en ses visées est dû à la verve facile de Carrier-Belleuse; des groupes de bacchantes, d'enfants et de silènes lui prêtent leur vivante animation, les sujets en sont aimables, les cristaux font avec l'ornementation Louis XVI un contraste étincelant, ce petit monde vit, il est d'une amusante compagnie à table. Du même style et du même sculpteur sont les trois jolies pièces d'un service à café que voici représentées : mais si le dessin en dit la forme élégante, il ne peut raconter les scènes qui se déroulent en bas-relief tout autour des vases : c'est une cohue de bambins, jolis comme les Amours du dernier siècle, remuant, grouillant, agissant, vivant de la vie des arts; les uns chantent, les autres déclament; il y a des guerriers, des peintres, des mimes; c'est tout un petit poème plein d'esprit enlevé à la pointe de l'ébauchoir dans la cire dure et qui m'a ravi d'aise quand l'artiste m'a montré son esquisse. Voilà bien le Carrier qu'on aime, le sculpteur très français, le petit neveu de Germain Pilon, de Coustou et de Clodion surtout; s'il s'était souvenu de ses com-

mencements, s'il avait repris le ciselet pour modeler lui-même l'argent, comme il avait modelé la cire, ces trois bijoux charmants vaudraient plus que leur pesant d'or.



NÉRÉIDE, BOUT DE TABLE DU SURTOUT EXÉCUTÉ PAR LA MAISON CHRISTOFLE POUR LE DUC DE SANTONIA.

(Composition de M. Reiber; sculpture de M. Hiolle.)

Il faudrait, dans cet ordre d'idées, citer deux surtouts du même fécond artiste, un de Mathurin-Moreau, les faunes de Piat, et certain déjeuner, dessiné par M. Rossigneux, où la peau du lion de Némée joue un rôle unique et pourtant point monotone.

C'est à Ch. Rossigneux encore qu'est due la composition du meuble à bijoux qui fit sensation à l'Exposition de Vienne. Dans ce meuble, ainsi que dans la Bibliothèque du Vatican, où commence et où finit le rôle de l'orfèvre? — L'architecte en est l'inventeur et le maître; mais s'il consent à construire moins en bois qu'en métal ces deux importants spécimens d'un art tout moderne, c'est donc qu'avec les bronzes et l'argent, les pierres et l'émail, on peut doter le mobilier civil d'une richesse nouvelle et donner à l'orfèvrerie un rôle plus intéressant que celui d'orner les tables et les dressoirs.

La Bibliothèque du Vatican est destinée à contenir toutes les curieuses traductions de la *Bulle ineffabilis;* l'abbé Sire, du diocèse de Paris, avait entrepris, il y à dix-huit ans, cette tâche gigantesque. Sous son action constante, le dogme de l'Immaculée Conception a été transcrit dans toutes les langues du monde, et, du fond de l'Asie, des îles océaniennes, dans les idiomes les plus ignorés des peuplades lointaines, comme dans les langues d'Europe et les patois de nos provinces, cette proclamation du pape Pie IX, répétée avec empressement, avait été naïvement ou artistement calligraphiée et enrichie de précieuses miniatures. A ces manuscrits il fallait de dignes reliures, elles furent faites et plusieurs sont très remarquables; à ces livres il fallait un meuble, l'amour des fidèles en couvrit les frais et l'humble prêtre de Saint-Sulpice fit un double miracle : à l'inverse de ce qui se passait dans l'antique Babel, il accorda les langues les plus diverses en un même cantique d'amour, et lui, pauvre, ignoré, timide, il parvint à créer le meuble le plus somptueux qui soit en ce concours des arts et de l'industrie.

C'est un immense cabinet long de six mètres et que soutiennent trente-six pieds, aux chapiteaux de bronze ciselé, que relient entre eux des entretoises du même métal, et que surmonte une statue d'ivoire et d'argent de la Vierge de Lourdes.

Des vitrines en glace, inclinées en manière de pupitre, protègent les manuscrits; une longue ceinture d'émail cloisonné, aux guirlandes d'églantine, enserre la table, tandis que la frise supérieure porte une magnifique composition, dessinée et peinte sur cuivre par Ch. Lameire, et représentant les Nations du monde apportant, en une marche triomphale, au chef de l'Église, les titres écrits de la gloire de Marie.

Dire ici la profusion des ciselures, les détails de fine sculpture, la douceur et le charme des émaux de Fr. de Courcy, serait empiéter sur la place qui m'est accordée; cependant, tout en rendant hommage à

M. Reiber, l'architecte qui dessina le meuble, je risquerai quelques critiques. — J'en trouve le profil anguleux et la forme massive, en raison



PIÈCES D'UN SERVICE A CAFÉ EN ARGENT, EXÉCUTÉ PAR LA MAISON CHRISTOFLE.

(D'après des modèles de M. Carrier-Belleuse.)

des supports; certains détails sont délicieux, et certains autres, comme les médaillons votifs de la frise inférieure, sont d'une facture trop précieuse et trop sèche. Mais il est difficile de juger d'un tel ensemble autre part

que dans son milieu, et c'est au Vatican seulement, dans la salle qui lui est réservée, que le meuble pourra être justement apprécié ou critiqué.

Ici, pour continuer à parler de la maison Christofle, il conviendrait d'ouvrir une longue parenthèse et de remonter jusqu'à l'introduction dans nos mœurs de ce goût japonais, qui, depuis quelque dix ans, a si profondément modifié nos idées décoratives. — C'est une étude qui vaut qu'on s'y arrête et que j'entends faire autre part; mais encore que cette influence soit bonne ou mauvaise, profitable ou dangereuse, il faut dire que MM. Christofle et Bouilhet s'y sont livrés des premiers, et que c'est chez eux qu'il faut chercher le grand prêtre du japonisme, en la personne de Reiber, que nous avons déjà nommé.

Bien d'autres artistes se sont convertis à sa doctrine, cette mode a envahi la céramique, les cristaux, les meubles, les étoffes, les papiers peints; elle a même, chose surprenante, atteint des sculpteurs, témoin les deux gracieuses torchères en bronze patiné, modelées par Guillemin, mais il faut toujours en revenir à Reiber pour trouver la note juste, il garde le milieu entre cet art encore mystérieux, dont il faut user avec réserve, et cette traduction courante qui est bien nôtre, comme étaient, au goût français du dernier siècle, les chinoiseries de Boucher.

C'est Reiber qui, chez Deck, a donné le diapason à la céramique japonaise; c'est lui qui, chez Christofle, a prêté à l'émail et aux métaux les tons justes pour s'accorder. — Décrirons-nous les vases émaillés par Tard d'après ses dessins? Expliquerons-nous le travail du cloisonné dont la curieuse et patiente réussite égale à présent les plus beaux ouvrages de la Chine? Parlerons-nous des coupes, des lampes, des coffrets, des jardinières, des pendules, qui, soit par les couleurs de l'émail, soit par les patines variées des bronzes incrustés d'or et d'argent acquièrent une décoration si intense et si variée? — C'est là le propre de cet art nouveau qui nous vient de l'extrême Orient, et, puisque nous avons nommé Tard l'émailleur, il nous faut citer parmi les plus précieux collaborateurs de Christofle, Guignard, l'auteur de ces patines métalliques, dont les deux meubles d'encoignures sont, comme dessin et comme exécution, les deux plus merveilleux exemples que nous connaissions. Nous signalons encore le grand vase de Chéret, dédié aux arts décoratifs et qui, par son importance et les tonalités du métal, rappelle le beau vase d'Anacréon, publié en 1874 par la *Gazette;* mais si, dans cet article, nous donnions à la maison Christofle une part proportionnée à celle qu'elle tient dans la classe 24, la part des autres en serait singulièrement amoindrie.



VASES ET MEUBLES EN ÉMAUX CLOISONNÉS ET EN BRONZES PATINÉS ET NIELLÉS DE STYLE JAPONAIS.

(Maison Christofle et Cie.)

Pourtant il convient de rendre aux chefs de cette importante usine un éloge bien dû; plus que d'autres ils répondent à ce désir que nous manifestions en commençant : ils appellent l'artiste, l'aident, lui appren-



VASE DE STYLE JAPONAIS EN BRONZE INCRUSTÉ AVEC ORNEMENTS EN RELIEF.

(Maison Christofle et Cie.)

nent à aimer l'art du métal, font avec lui des échanges d'idées, et, artistes eux-mêmes, ils contribuent à cette conversion des maîtres et du public, non seulement par leurs travaux, mais encore par le concours qu'ils donnent aux sociétés d'art et d'industrie.

Un autre orfèvre bien et justement remarqué, c'est M. Tiffany, de New-York. Lui aussi prend au Japon son inspiration, mais il avait profité déjà des essais tentés par Christofle. Ayant eu la bonne fortune d'étudier à Philadelphie, deux ans avant nous, les procédés des Japonais, comme il nous est donné de le faire aujourd'hui dans leur intéressante exposition, il a mis à profit cette avance. Il délaisse l'émail, il ne s'applique pas à copier les fines et capricieuses ciselures de Kanasawa et de Takaota; ce qu'il emprunte au Japon, c'est son décor le plus franc : des plantes aux larges feuilles, des oiseaux, des poissons; ce qu'il a surtout pénétré, c'est le secret de ses alliages. Il a merveilleusement bien imité le *mokoumé,* ou mélange de lames d'or, d'argent, de cuivre pur ou allié, brasées, repliées, forgées et laminées ensemble de façon à imiter, comme l'exprime le mot indigène, les veines du bois; le *chakoudo* [1], alliage de bronze et d'or aux reflets sombres; — le *sibouïti,* autre alliage aux tons gris. Le nielle des Russes et les dépôts incrustés de cuivre fin complètent, avec l'or et l'argent, cette nouvelle palette de l'orfèvre, et c'est avec cette palette que l'Américain, dédaignant les réactifs chimiques, parvient à des effets variés, dont la solidité de tons ne redoute pas l'usure. C'est là un progrès, mais ce n'est pas le seul.



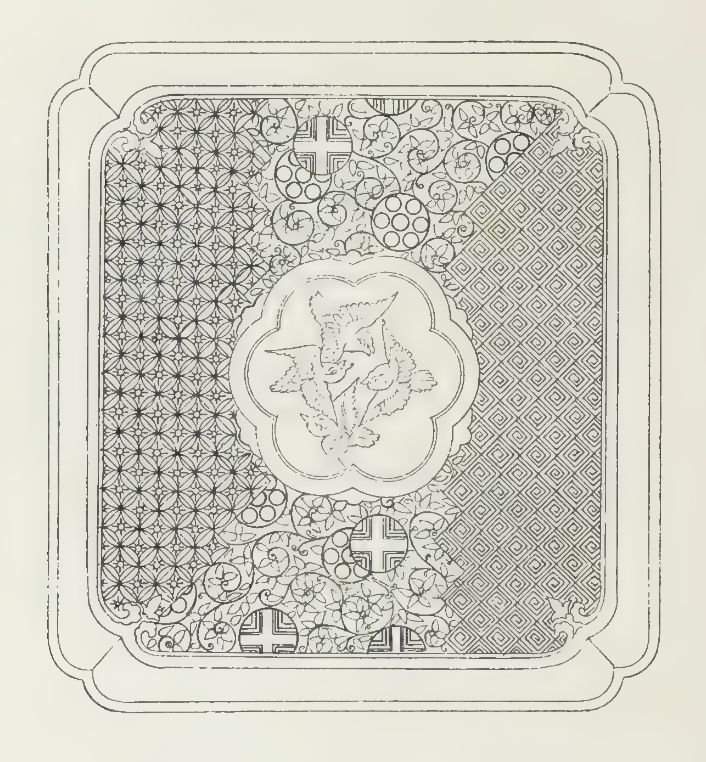
VASE DE STYLE JAPONAIS.

Tiffany s'est appliqué à répandre ces décors sur les formes les plus pratiques, les plus logiques, les plus simples : il a revêtu d'un martelage doux et régulier la surface de l'argent, feignant, par un ingénieux artifice, d'avoir obtenu les rondeurs, non plus avec le tour, mais avec le marteau à retreindre. L'effet en est harmonieux à l'œil, l'argent n'a plus cet aspect sec et froid, dont le brunissage augmentait encore la fade apparence; on ne craint plus de poser les doigts sur des surfaces polies, elles ont les fines craquelures de la peau, les nervures de la feuille, les mailles et le tissu de certains fruits, et de suite les gens de goût se sont pris à aimer cette charmante nouveauté, qui n'est qu'un renouveau des procédés primitifs.

Tiffany nous étonne encore par l'habileté de ses ciselures. Certain

1. Nous suivons ici les indications données par le catalogue officiel japonais.

service à thé de forme indienne, tout couvert de fleurs repoussées sur argent, est un pur chef-d'œuvre, et son grand vase dédié à Bryant, le poète-journaliste, a de sérieux mérites; les pièces du surtout, aux figures de Sioux et de Delawares, se peuvent comparer à celles qu'a jadis modelées, pour le comte Koucheleff, Émile Carlier, et dont Caylar-Bayar expose une reproduction satisfaisante, inférieure cependant en ciselure aux pièces américaines. — Enfin rien n'est plus parfait que la gravure des couverts



PLATEAU DE CUIVRE A INCRUSTATIONS GALVANOPLASTIQUES.

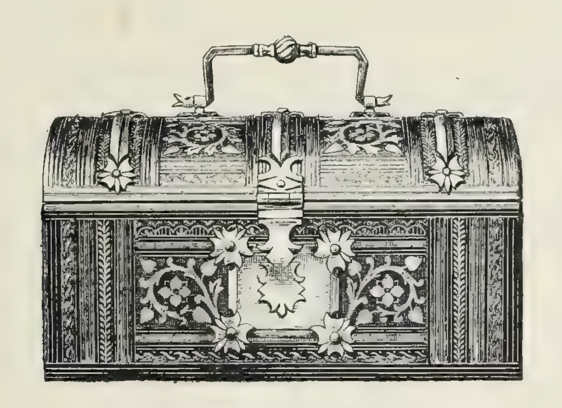
(Maison Christofle et Cie.)

de table présentés par la maison de New-York; je recommande en première ligne le service oriental et le service si varié, si fin, où sont représentés tous les dieux de l'Olympe; je doute que nous ayons en France un graveur capable de faire des matrices aussi parfaites, depuis qu'Heller est passé aux États-Unis.

Je ne m'arrête pas longtemps à la maison Elkington, bien qu'elle ait en Angleterre une importance comparable à celle de la maison Christofle en France. Ses émaux cloisonnés ne sont qu'une répétition timide des émaux de celle-ci, et, malgré de sérieuses qualités, ses ouvrages ont le

grave défaut de n'avoir pas un caractère qui leur soit propre. Puisque c'est seulement par ses côtés artistiques que l'orfèvrerie trouve entrée dans ce recueil, nous ne voyons à signaler chez Elkington que les beaux travaux de Morel-Ladeuil, un artiste français, qui dirige avec M. Willms, un autre Français, les fabriques de Londres et de Birmingham. Ce sont des noms connus des amateurs, et déjà en 1876 nous avions admiré au Salon le beau vase de l'Hélicon. J'aime moins le nouveau bouclier, dont le sujet est emprunté au poème mystique de Bunyan, *The Pilgrim's progress*, et qui est une pâle copie de l'autre bouclier, *Le Paradis perdu*, qu'avait composé Morel-Ladeuil et que possède le Musée de Kensington.

M. Poussielgue-Rusand et M. Armand-Calliat représentent presque



COFFRET EN BRONZE PATINÉ INCRUSTÉ D'OR ET D'ARGENT.

(Maison Christofle et Cie.)

à eux seuls l'orfèvrerie d'église, mais ce sont deux tempéraments opposés. Le premier traite en bronzier son travail, le second le soigne en bijoutier amoureux du détail; l'un cherche l'effet, l'autre le joli, en sorte qu'entre ces deux hommes également habiles, les préférences se partagent. — L'orfèvre de Paris convient aux architectes, ils lui confient volontiers l'exécution des grandes ornementations de bronze doré, dont les lignes doivent s'inscrire dans les cadres de pierre des églises, des ornements d'autel, des croix, des lampes suspendues, des châsses et des tabernacles, dont la mignonne architecture n'exclut pas une facture large et ferme. Il construit en bronze ou en argent, comme on construit en pierre, et ses orfèvreries n'ont besoin pour retrouver leur charme sévère que d'être corrigées par le temps, — témoin cette châsse du XIVe siècle dont nous

donnons la copie et qui est imitée de celle que conserve le musée de Cluny; son éclat trop neuf offense les yeux, nous ne sommes pas accoutumés à cette gamme éclatante d'ors et d'émaux; s'imagine-t-on l'une des merveilles d'orfèvrerie religieuse de la collection Bazilewski rémaillée et redorée à neuf? cela serait du plus déplorable effet... Les meilleurs morceaux de M. Poussielgue-Rusand gagneraient à vieillir d'un siècle ou deux.

OSTENSOIR DU SACRÉ-CŒUR.
(Exposé par M. Poussielgue-Rusand.)

Parmi les pièces à noter, citons en première ligne l'autel en bronze doré, exécuté pour la cathédrale d'Auch, dans le style du xve siècle, et dont les frises et les clochetons, déjà si légers, prendront en place, lorsque la dorure en sera ternie, de tout autres délicatesses. L'autel de la Vierge pour l'église d'Yvetot, conçu et dessiné, dans le style Louis XII, par M. Roguet et modelé par Chedeville, est exécuté en bronze et en marbre; l'ordonnance m'en plaît moins, la répétition des motifs donne à cet édifice une monotonie fâcheuse, et je blâme surtout l'éclat cru des ors et du marbre blanc. — Parmi les petits objets il faut mentionner un ostensoir Renaissance, dessiné par M. Corroyer et dont les justes proportions conviennent à l'usage : ce n'est plus une masse pesante que porte avec angoisse l'officiant, la bénédiction sera donnée sans effort, et l'élégante proportion de l'objet ajoute encore à sa légèreté[1]. Enfin j'insiste sur le fini de trois pièces d'autel : le calice, le ciboire et les burettes d'un précieux travail d'émail cloisonné, le premier essai, je crois, de restitution de ces émaux à l'orfévrerie d'église; ceci vaut d'être encouragé, car la mauvaise

1. L'ostensoir que nous reproduisons n'est pas celui de M. Corroyer dont il est question plus loin, mais un autre de plus grande dimension, dont la composition est due à M. Bossan, architecte lyonnais.

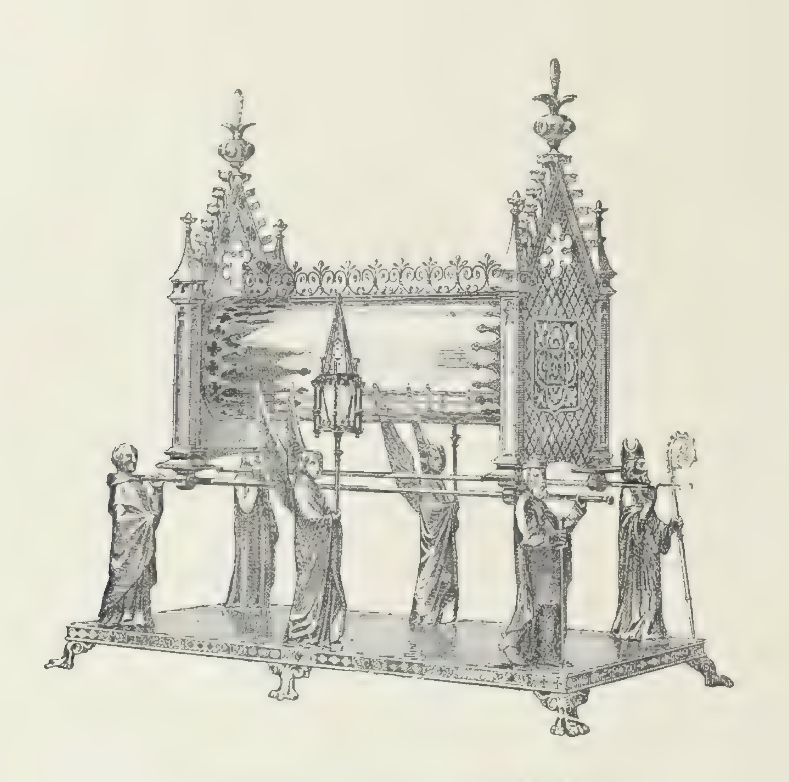


LE PARADIS PERDU, BOUCLIER COMPOSÉ PAR M. MOREL-LADEUIL ET EXÉCUTÉ PAR M. ELKINGTON.

(Kensington Museum.)

économie du clergé oblige d'ordinaire à remplacer ce travail par des défoncés à l'eau-forte; l'effet en est, en ce cas, moins heureux et la solidité moins grande.

Sans nous arrêter aux crosses, aux chapelles, aux châsses, aux statuettes qui remplissent les vitrines de Poussielgue-Rusand et suffiraient à constituer le trésor de deux ou trois évêchés, disons qu'il convient d'associer le nom de cet orfèvre à ceux de nos grands architectes religieux,



CHASSE DANS LE STYLE DU XIVe SIÈCLE.

(Exposée par M. Poussielgue-Rusand.)

car il est leur coopérateur dans le mobilier de toutes nos églises de France.

M. Armand-Calliat, au contraire, se résume en lui-même; deux aides lui suffisent : M. P. Bossan, l'architecte, et M. Dufraine, le statuaire; à eux trois, ils produisent une fabrication précieuse et nouvelle, dont la caractérisque s'écarte des vieilles formes traditionnelles.

Si l'orfèvrerie de Poussielgue est décorative, celle d'Armand-Calliat est attachante : la première meuble l'église, et, dans de vastes nefs, elle garde toute sa valeur aux yeux des fidèles éloignés de l'autel; — l'autre s'accommode des petites chapelles, des oratoires, des vitrines de la sa-

cristie : il lui faut les écrins de velours de l'évêque; c'est une bijouterie précieuse aux délicates ciselures, aux filigranes ténus, aux émaux fins. Il y a dans la première un parfum de l'église gallicane, un reflet de nos vieilles et inébranlables croyances, elle tient à nos édifices romans et gothiques; la seconde est d'un piétisme plus raffiné, d'une foi plus



ROSACE EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ DE L'OSTENSOIR DE N.-D. DE LOURDES.

(Exposée par M. Armand-Calliat.)

moderne, d'une religiosité plus mondaine et plus féminine. Ce n'est plus l'orfèvrerie des grandes cathédrales de Paris, d'Amiens ou de Reims, c'est l'ornement des chapelles de Lourdes et de la Salette, c'est la religion à la mode ; et ce n'est pas une critique que j'en veux faire : j'admire ces formes châtiées, ces délicatesses d'outil; c'est un travail amoureusement achevé et qui fait à son auteur le plus grand honneur. L'ostensoir de Notre-Dame de Lourdes est une pure merveille, et je regrette que nous n'ayons pu en donner ici le dessin ; la seule faute que j'y aie trouvée gît dans l'emploi des fonds d'émail bleu, qui s'inscrivent entre les ailes des anges et font au

nimbe de l'hostie un effet dur de faïence peinte. Le socle, le nœud composé de l'image de la Vierge, les rayons sont d'une composition compliquée, dont la description exigerait plusieurs pages, car c'est tout un poème religieux et mystique.

Nous ne donnons que deux copies des œuvres de M. Armand-Calliat, celle d'une rosace en émail champlevé de l'ostensoir de Notre-Dame de Lourdes et celle de la crosse de S. Ém. le cardinal Pitra. Là encore, le dessin est tout plein de détails : outre les armes, les attributs, les emblèmes et les ornements, il y a trois sujets, trois légendes religieuses : saint Pierre dans sa prison, — saint Benoît se précipitant sur un buisson d'épines, — et saint Jean-Baptiste pressant entre ses bras l'Agneau sans tache.

CROSSE
du cardinal Pitra.

Entre les richesses que contient l'exposition d'orfèvrerie lyonnaise, signalons le calice de Mgr de Fréjus, le reliquaire de la sainte Épine et le reliquaire du saint Mors de Carpentras ; mais il convient de donner une mention toute spéciale au magnifique retable du maître-autel de Notre-Dame de Bourg-en-Bresse. M. Jarrin a fait de l'ensemble de l'édicule une savante et remarquable description ; mais ce qu'il faut surtout louer, c'est la composition des deux bas-reliefs par Dufraine, — une Nativité et une Piété, — dont les figures sont d'un sentiment exquis, adorablement modelées et ciselées, et se détachent en bronze doré sur le marbre, dont la blancheur crue est tempérée par des rinceaux émaillés et incrustés à fleur des surfaces. L'effet en est joli, plein d'harmonie, et cette polychromie, douce et discrète, prête à l'ensemble un charme infini.

Pour revenir des ornements religieux à l'orfèvrerie civile, je n'ai pas de transition meilleure que de parler d'abord de M. Froment-Meurice. Outre une jolie statuette de la Vierge, dont les chairs sculptées sur calcédoine rose, c'est-à-dire en matière transparente, ont le défaut de manquer de solidité à l'œil, par leur contraste avec les vêtements d'argent

[illegible]

[illegible]VERMEIL, [illegible] ET ÉMAUX



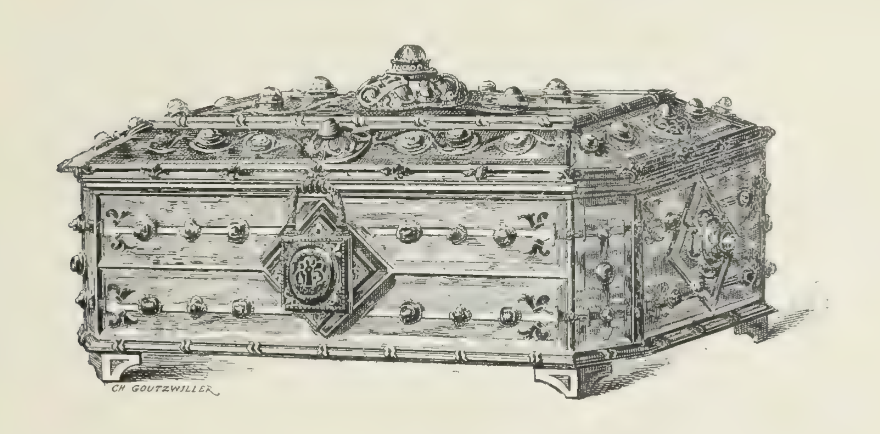
Felix Buhot del. et sc. | [illegible]

EXÉCUTÉE PAR M. FROMENT-MEURICE POUR S. M. LE ROI D'ESPAGNE

Gazette des Beaux-Arts | Imp. A. [illegible]

émaillé, nous trouvons un remarquable ostensoir dessiné par Cameré. Cette pièce, offerte à l'église Notre-Dame du Sacré-Cœur d'Issoudun par la comtesse de Bardi, est entièrement revêtue d'émaux champlevés et flinqués, dont la gamme harmonieuse s'enroule en longues feuilles byzantines sur des formes grasses et souples ; une couronne de lis, sertie en diamants et gracieusement mouvementée, entoure le cabochon de cristal qui protégera l'hostie. Cet ostensoir n'a pas la recherche archaïque des ouvrages de Poussielgue ni les raffinements des orfèvreries lyonnaises ; mais il doit être offert comme un excellent spécimen d'ornementation religieuse.

« Froment-Meurice n'a pas beaucoup exécuté par lui-même, quoi-



COFFRET EN CRISTAL, AVEC ORNEMENTS D'ÉMAIL TRANSLUCIDE.

(Exposé par M. E. Froment-Meurice.)

qu'il maniât avec beaucoup d'adresse l'ébauchoir, le ciselet et le marteau. Il inventait, il cherchait, il dessinait, il trouvait des combinaisons heureuses ; il excellait à diriger un atelier, à souffler son esprit aux ouvriers. Son idée, sinon sa main, a mis un cachet sur toutes ses œuvres. Comme un chef d'orchestre, il inspirait et conduisait tout un monde de sculpteurs, de dessinateurs, d'ornemanistes, de graveurs, d'émailleurs et de joailliers, car l'orfèvre d'aujourd'hui n'a plus le temps de ceindre le tablier et de tourmenter lui-même le métal pour le forcer à prendre des formes diverses. » Ainsi parlait de Froment-Meurice le père Théophile Gautier ; on en pourrait dire autant du fils, et, s'il n'a pas reçu du chef de sa maison cette éducation de l'outil qui, malheureusement, devient rare chez les maîtres orfèvres, s'il n'est pas un exécutant, il est toujours ce chef

d'orchestre dont parle Gautier, et dans les symphonies finement ciselées qu'il conduit on sent une délicatesse, une distinction, une pureté d'idée, une suavité d'exécution, qui lui sont bien personnelles. M. Émile Froment-Meurice se rattache par son père à nos grandes époques, il a dans le sang ces qualités de race qui ne frayent pas avec les grossièretés de certaines boutiques; ses bijoux n'ont pas besoin de l'appât des grosses pierres pour être précieux, ses orfèvreries gardent de la Renaissance les fines élégances: c'est une production de haut goût, une richesse raffinée qui convient à son aristocratique clientèle.

Les contrastes de formes et d'ornementation qui frappent à première vue dans cette exposition témoignent d'une riche variété de conception. Nous citerons, entre autres, les pièces d'un service Louis XV, commandé par la princesse Mentschikoff et composé par Joindy, d'après les types de Roettiers, — un joli thé persan, — une garniture de toilette Louis XVI et, dans le même style, un bassin d'argent, dont le modelé gras et spirituel accuse chez le ciseleur et chez Carrier-Belleuse, qui l'a modelé, un sentiment exquis de l'époque : cette jolie pièce appartient à la baronne douairière de Rothschild; — puis, outre un vase à bière dans le genre allemand, de ravissantes salières portées par des enfants qu'on croirait empruntés à Clodion, de nombreuses pièces de table, la reproduction de la lampe d'argent du saint sépulcre, l'ingénieux prix de course modelé par Émile Carlier et si habilement exécuté au coquillé : le Centaure et la Victoire. — Il nous faut encore mentionner la pendule et les candélabres exécutés en argent et en ivoire, pour le château de Chantilly, sous la direction de M. Daumet. C'est bien une garniture princière, mais je blâme les proportions ramassées de l'horloge. — On trouvera plus loin le dessin d'un des candélabres; l'ivoire est d'une facture agréable, mais, comme il advient souvent de cette matière, le modelé a pris des sécheresses que n'avait certes pas le plâtre de Lafrance. Les bras de bougies fondus en argent sont un peu lourds d'aspect. — Déjà, en 1867, M. Froment-Meurice avait exposé une délicieuse buire de cristal de roche, tout incrustée d'or et d'émail; il a, cette fois, sur le même thème, varié ses effets. La gravure exprime mieux que je ne saurais le faire la forme et l'ornementation de ce vase, qu'a acheté le roi d'Espagne. Quant au coffret, nous le gravons aussi, et c'est une gracieuse chose en sa simplicité. Les entrelacs d'argent émaillé, inscrits dans des cadres de vermeil, se marient d'une façon harmonieuse avec les gemmes transparentes et rendent des effets de couleur que notre dessin blanc et noir est inhabile à exprimer.

Enfin, entre cent bijoux qu'il faudrait tous dessiner ou décrire : — des pendants de col du seizième, aux pierres gravées, une coupe d'agate, une autre de girasol, une huître perlière ingénieusement montée, des boules ajourées pour la coiffure, — ne citons plus que l'anneau pastoral



CANDÉLABRE EN ARGENT ET EN IVOIRE, MODELÉ PAR M. LAFRANCE.

(Exécuté par M. E. Froment-Meurice pour Mgr le duc d'Aumale.)

qu'offrit à Pie IX, l'an dernier, le diocèse de Genève. C'est une large bague qui porte en son chaton le profil de saint Pierre, émail bien réussi d'Alfred Meyer. L'Écu des Mastaï, la tiare et les clefs de l'Église fournissent les motifs très simples, mais très décoratifs de ce bijoux qui est des mieux compris. Nous en donnons une reproduction.

Nous avons, dans les premières pages de notre revue, cité le nom d'Odiot le père, nous aurions pu remonter au delà de deux ou trois

générations pour retrouver le premier orfèvre du nom. C'est toute une généalogie, et l'héritage intact en est encore dans les mains d'un Odiot que tout Paris connaît, et qui serait l'argentier du roi, s'il y avait encore des rois et des argentiers. — C'est une noblesse qu'une telle tradition dans une famille. Le large espace occupé par les surtouts d'argent de la maison Odiot prouve que le luxe de la table n'est pas tout à fait perdu en France, et qu'à l'exemple de la haute société anglaise, quelques familles y ont gardé le goût de cette coûteuse, mais solide vaisselle plate. Nous ne nous arrêterons pas chez M. Odiot sans risquer un timide avertissement, qu'il acceptera, croyons-nous, avec sa bonne grâce habituelle; nous n'avons pas qualité cependant pour jouer ce rôle d'ami sévère, mais nous savons qu'il en est des plus solides maisons comme de certains artistes, qui s'endorment sur des succès répétés et pour qui un tel sommeil peut devenir un danger. Il serait temps, dans cette vieille fabrique, d'infuser un sang jeune; quelque habile que soit le ciselet de Diomède, quelque facilité qu'aient à modeler ou à dessiner Gilbert et Récipion, il faut que par un vigoureux effort quelqu'un donne un élan nouveau.



BAGUE DE PIE IX.
(M. Froment-Meurice.)

Le surtout de Flore et Zéphire, dont nous reproduisons un des candélabres, n'a pas la fraîcheur d'une œuvre née d'hier, et nous lui préférons la jolie garniture de bureau bien franchement copiée d'après Meissonier et à laquelle nous empruntons le cadre de notre première page; — de même, entre tous les prix de courses qu'a exécutés M. Odiot pour le Jockey-Club, nous mettons en première ligne celui de Gladiateur, qu'on croirait dessiné par Cauvet lui-même.

J'aime en ce genre sérieux et un peu solennel la fabrication de M. Aucoc, qui, lui aussi, peut prétendre à fournir à l'aristocratique clientèle, parce que son orfèvrerie garde les formes traditionnelles et n'a rien des modernes fantaisies. Je voudrais avoir la place de louer après lui M. Fray, qui expose deux services à thé d'un bon style, MM. Mérite, Cosson-Corby, Turquet, Veyrat et Mégemont, Mégemont surtout, qui nous a charmé par le bon goût de ses modèles et la parfaite exécution de sa vaisselle plate. — Force nous est d'abréger.

L'usage a établi certaines classifications gênantes entre les orfèvres et les bijoutiers, et, à part de ceux-ci, a mis encore les joailliers. Où rangerons-nous alors ceux qui, comme Duron et Philippe, composent et fabriquent ces pièces d'art, charmants objets de vitrine, qui n'ont pas



VASE EN ARGENT MODELÉ PAR M. RECIPION POUR LE JOCKEY-CLUB.

(Exposé par M. Odiot.)

l'emploi déterminé des services à thé, des plats et des couverts d'argent, et qui cependant ne font pas partie de la parure? Nous commencerons par eux. J'ai nommé Philippe, celui-là est un chercheur, un travailleur



CANDÉLABRE DU SURTOUT DE FLORE ET ZÉPHIRE, MODELÉ PAR M. GILBERT.

(Exposé par M. Odiot.)

patient, que rien ne rebute, qui est bien vraiment le père de ses œuvres et qui a gagné pied à pied le rang qu'il occupe. Ses ouvrages sont estimés, ils révèlent une étude constante et gardent une indéniable personnalité; ils ne dépassent pas cependant une certaine limite, parce que l'orfèvre

n'ose pas s'élever seul, parce que jamais personne n'est venu lui donner la main, lui inspirer courage et lui dire d'oser. On verra pourtant chez lui, entre autres jolies choses, un surtout indien d'une forme très neuve, des pièces d'argenterie destinées au château d'Anet, des cristaux de roche



AIGUIÈRE EN CRISTAL DE ROCHE, AVEC MONTURE EN OR ÉMAILLÉ.

(Reproduction de la coupe du Louvre, par MM. Duron.)

habilement montés et toute une suite d'objets et de bijoux égyptiens dont la savante restauration accommode les antiques formes et les attributs hiératiques aux exigences actuelles de la parure des femmes.

Les fils Duron nous font pieusement revoir les ouvrages de leur père. C'est nous rappeler un confrère aimé, dont les amateurs estimaient les œuvres; il y avait quelque hardiesse chez ces jeunes gens à montrer leurs essais à côté des ouvrages paternels, lesquels eux-mêmes étaient inspirés des pures merveilles de nos collections.

C'est ainsi qu'au-dessous du grand vase en lapis, acheté par le baron Seillière, de la copie, en or émaillé, du plat et de la buire d'étain de Briot,

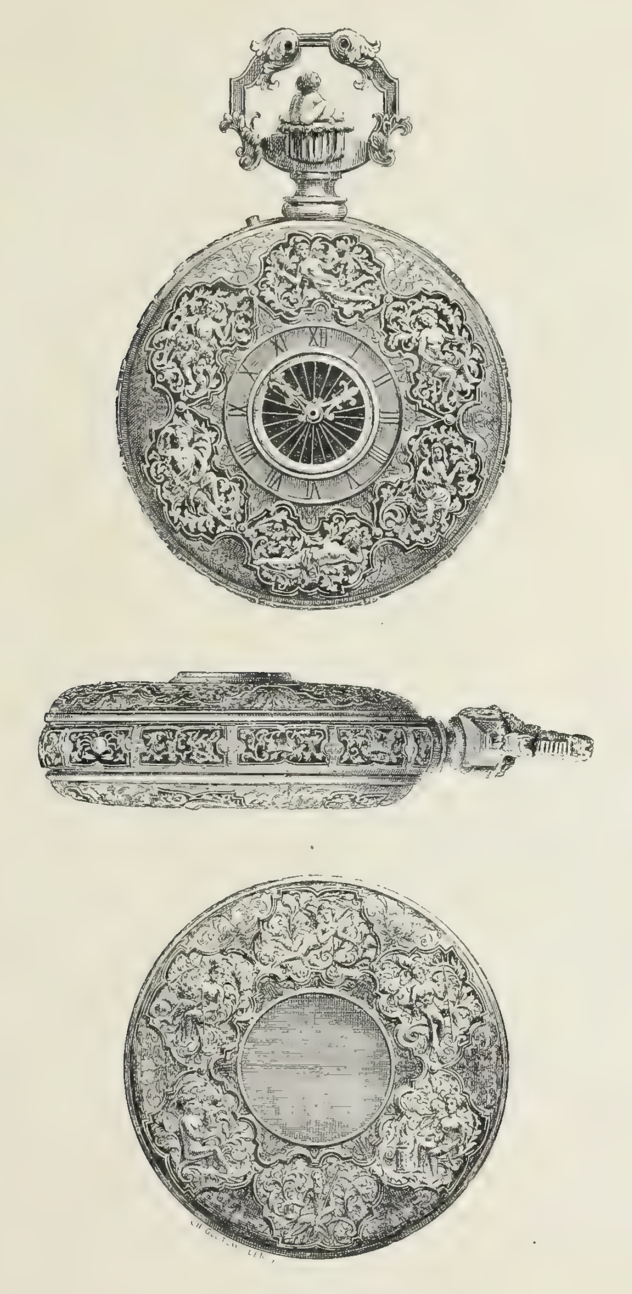


VASE DE STYLE RENAISSANCE EN CRISTAL DE ROCHE, OR, ARGENT ET ÉMAUX.

(Composé et exécuté par M. Hubert.)

et de la coupe en cristal gravé, reproduite ici, dont la monture est imitée de celle du Louvre, ils ont mis une jolie coquille d'agate, gracieusement

supportée par deux sirènes d'or repoussé et émaillé, qu'ils viennent d'achever. Nous leur adressons nos sincères félicitations. Ceux-là encore



MONTRE EN ACIER CISELÉ ET DAMASQUINÉ.

(Exposée par M. Boucheron.)

sont fils d'un artiste, et déjà, par les noms qui précèdent, on voit que le métier d'orfèvre se transmet dignement dans les familles parisiennes.

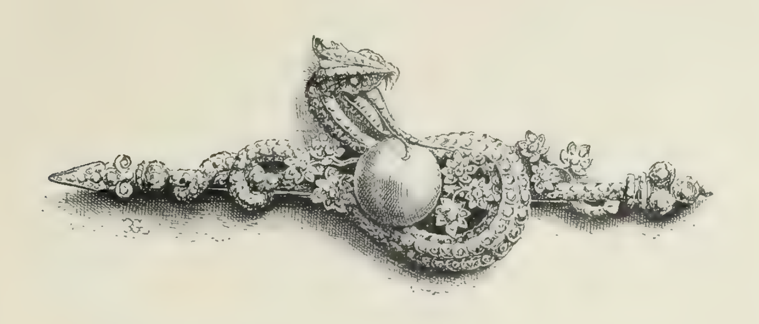
M. Hubert fut pendant de longues années un collaborateur dévoué de Froment-Meurice. Il conduisit dans l'atelier l'exécution des ouvrages les plus importants et les plus précieux. Libre aujourd'hui et travaillant sous sa seule inspiration, il a conçu et exécuté un vase de cristal qui, par la difficulté vaincue, peut être comparé à celui de son ancien patron, reproduit plus haut. — C'est une urne élégante, du style italien de la Renaissance, ornée de deux larges anses et enceinte d'un bandeau qui porte deux médaillons et où s'attachent les anses par deux masques de satyres. La panse et le pied sont de cristal, et les ornements qui y sont incrustés sont d'émail translucide. Ce morceau est joli, il serait mieux si l'épaisseur nue et exagérée des anses était habillée de ciselure ou d'émail, et si les médaillons d'argent, aux fortes saillies, étaient remplacés par des camées d'une matière transparente.

Il nous faut abréger, la place nous est comptée, et nous n'avons rien dit encore des bijoux. Le nombre, d'ailleurs, en est peu considérable, et les bijoutiers paraissent abandonner ce travail charmant pour la joaillerie aux grosses pierres. Cependant nous remarquons chez Vaubourzeix un joli pendant imité de Stéphanus, chez Fontenay de délicieux bijoux filigranés et des émaux très fins aux fonds rutilants, chez Mollard des plaques à la façon limousine, signées de Grandhomme, et chez Sandoz, avec une jolie pendule émaillée par Meyer, des fantaisies ingénieuses. Il y a là un double sujet que je me réserve de traiter un jour, si la *Gazette* m'ouvre encore ses pages. Je voudrais dire de la ciselure et de l'émail tout ce que j'en pense, et c'est aussi la raison du silence que j'ai gardé sur les Popelin, les Courcy, les Meyer, les Grandhomme et autres, et sur des ciseleurs tels qu'Honoré, Diomède, Giraudon, Brateau et Michaud, qui pouvaient s'attendre à être expliqués ou discutés, et dont les deux derniers n'ont pas seulement collaboré aux plus précieux ouvrages, mais ont exposé en leurs noms.

FLEUR DE NARCISSE (M. Massin.)

Ferai-je l'éloge de Boucheron? Il semble être aujourd'hui en faveur, comme l'ont été en leur temps les Froment-Meurice, les Janisset et les Baugrand; son succès vaut toutes les explications, c'est une consécration

publique. Il occupe dans la salle des bijoux la place d'entrée, la plus large et la plus magnifique; sa vitrine est un éblouissement pour les yeux, mais



ÉPINGLE DE COIFFURE EN BRILLANTS ET PERLE.

(Exposée par M. Massin.)

ce n'est pas de ses merveilleux saphirs, comparables à ceux de Bapst et de Rouvenat, ni de son grand diamant, ni de son saphir jaune, que j'ai à



ORNEMENT DE COL A MASQUE DE HIBOU.

(Exposé par M. Massin.)

parler : ces trésors échappent à la critique de la *Gazette,* qui prise plus un anneau d'or ciselé que les deux perles de 150,000 francs vendues par Bapst au baron Alphonse de Rothschild, ou que les diamants rachetés

par le comte Branicki à la vente de la reine Isabelle. Boucheron a d'autres mérites : il est le bijoutier de son temps, il a su comprendre le goût de son époque, qu'il l'ait créé ou qu'il l'ait suivi, peu importe. J'aime entre ses bijoux un gracieux pendant de col Renaissance, aux formes ventrues, qui, dans des entrelacs d'une ciselure grasse et souple, porte un saphir en son milieu; un médaillon de cristal incrusté, d'un adorable travail; une croix byzantine aux symboles des quatre évangélistes, sans doute destinée à



GRAND DIADÈME EN BRILLANTS.

(Exposé par M. Fouquet.)

quelque évêque, et des bijoux d'acier damasquiné et ciselé dont la délicate ornementation fait honneur à M. Tissot. Nous applaudirons à chaque essai d'appropriation au bijou de cet art du fer et de l'acier, qu'exploite exclusivement l'arquebuserie; ses finesses s'accommodent cependant des plus précieux et des plus mignons objets, et la jolie montre que voici est un des plus excellents exemples du bon emploi qu'on en peut faire.

Nous avons déjà vanté les émaux à jour dont M. Boucheron a le monopole, et dont peu d'objets anciens nous ont gardé le type. Nous en retrouvons des échantillons dans un grand et somptueux service à bière, rapprochement bien osé, ce nous semble, entre le précieux du travail et l'usage quelque peu grossier des chopes et de la canette. Je n'insiste pas sur de malheureux essais de style japonais et chinois, dont la minutieuse

recherche touche au jouet et à l'article viennois plus qu'à l'orfèvrerie. Il eût fallu d'abord mieux étudier les principes décoratifs des Japonais comme l'ont fait Christofle et Tiflany, ou suivre dans leurs ornementations compliquées les Indiens et les Persans. Mais, en regard de ces objets mal conçus et manqués, il convient de louer le joli effet d'un service oriental aux champs nus, coupés de motifs ajourés, certain vase d'or aux anses décorées d'émaux à jour, un bougeoir d'or et de cristal, un miroir et certaine jardinière dont les panneaux d'émail, couchés sur paillons, empruntent aux bossuages des ornements un effet imprévu.

M. Fontenay a mis bien tard en sa vitrine le joli brûle-parfums d'or ciselé, décoré de filigrane et d'émail qu'il promettait à l'admiration des connaisseurs. Cette pièce emprunte au seul art du bijoutier tous ses détails d'ornementation, et la plus sévère critique n'y trouve à reprendre que l'emploi trop répété des motifs de support. C'est une des curiosités de la classe XXXIX. Quand nous aurons cité une élégante statuette exécutée par MM. Rouvenat et Lourdel, et dont le modèle, dû à Carrier-Belleuse, représente une charmeuse indienne, nous croirons en avoir fini avec l'orfèvrerie et les bijoux.



CHATELAINE EN OR ET ÉMAUX.

(Exposée par M. Fouquet.)

Nous allons essayer de dire ce qu'est la joaillerie, et peut-être vaudrait-il mieux, pour l'expliquer, renvoyer l'amateur aux vitrines des Bapst, ces doyens de leur industrie, à l'égal de ce que sont les Odiot chez les orfèvres, aux vitrines des Mellerio, des Vever, des Caillot, des Marret, des Lemoine, des Soufflot, des Dumoret, des Robin et à la taillerie de diamants de Roulina.

La joaillerie n'a jamais été bien définie, c'est un art qui n'a pas d'histoire. Participant des caprices de la mode, elle varie de forme tous les dix ans, et l'un des seuls types anciens qu'en aient gardés nos musées, la couronne du sacre de Louis XV qui est dans la galerie d'Apollon, n'a échappé à la destruction que parce que ses chatons sont garnis de pierres fausses.

En tout temps d'ailleurs, les joailliers n'ont eu à faire valoir que la beauté des pierres et l'éclat des diamants; leurs montures ne visaient pas à mieux; et si l'habileté du sertisseur était quelquefois prodigieuse, le dessinateur ne s'ingéniait pas à varier ses motifs; longtemps les étoiles, les croissants, les chatons emmaillés et suspendus, et les fleurs les plus banales ont suffi à satisfaire la coquetterie des femmes; et si quelques-uns ont, dans la recherche d'une expression plus artistique et plus spirituelle, devancé Massin, personne autant que lui n'a atteint à la perfection des joyaux. Si cet art est entré enfin dans une voie plus typique et plus intéressante, c'est lui sans conteste qui l'y a fait entrer.

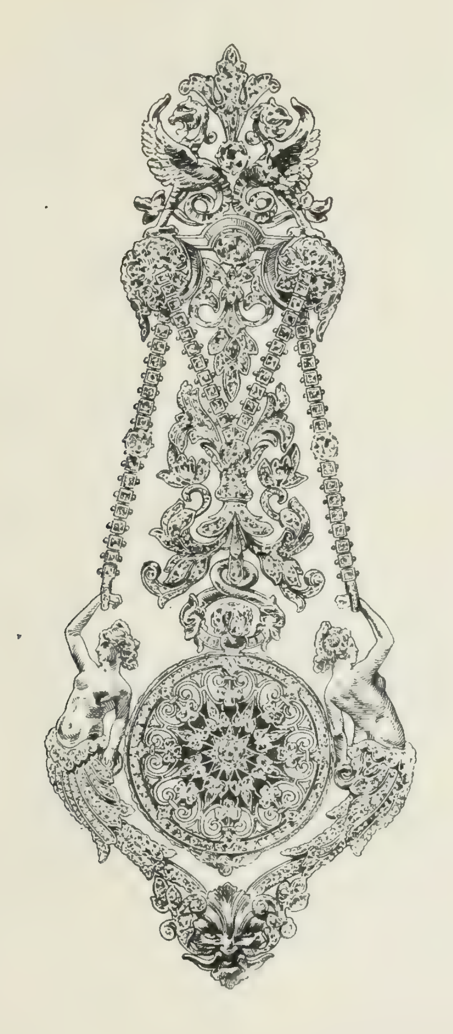
Comme ouvrier, Massin a fait cette année mieux que les Viennois, mieux que les Russes, ces joailliers réputés; comme inventeur, il a créé une école nouvelle. Il ne s'est pas borné à copier la fleur vivante avec l'esprit et la fidélité de la meilleure fleuriste, mais, prêtant aux pétales et aux feuilles tout l'éclat du diamant, il a inventé des fleurs nouvelles; il a mêlé aux pierres des filigranes d'argent, qui gardent à la plante une légèreté de tissu, une transparence de peau indéfinissable, et permettent de réaliser de sensibles économies dans l'achat de ces coûteuses fantaisies. Le narcisse reproduit ici en est une démonstration, et toutes les fleurs se pourraient interpréter de la sorte, exprimant, comme le sélam des Orientaux, un langage auquel leur prix donnerait une signification et une éloquence irrésistibles.

Massin a tissé des dentelles de diamants, dont le canevas est souple et léger comme une trame de fil; dès lors redeviennent possibles les somptuosités de vêtements des reines des XVe et XVIe siècles, sans que les perles et les bijoux fassent à la beauté des femmes une pesante armure. Il a, comme Rouvenat, imité de la Renaissance les guipures et le point coupé, mais par d'autres procédés, en sorte que leurs ouvrages, nés d'une pensée commune, sont arrivés à des résultats très différents. Parmi ses fantaisies d'un autre ordre, nous reproduisons une épingle de coiffure serpent en diamants et perle, et une attache de collier, où le masque fantastique d'un hibou, capricieusement composé de cercles de brillants, produit, avec les yeux en pierres de lune, un magnétique effet.

Outre les richesses en diamants de grande taille et les pierres historiques, on peut voir dans sa vitrine une large ceinture d'or et de brillants à l'élégant dessin dont l'exécution est un chef-d'œuvre d'atelier, et qui, par son ordonnance et sa valeur considérable, pourrait, avec le

sabre en diamants de Fontenay, convenir à quelque sultan ou à quelque rajah de l'Inde.

Immédiatement après Massin, il faut nommer parmi nos joailliers MM. Boucheron, Vever, Fouquet, Rouvenat et Téterger.



CHATELAINE EN DIAMANTS ET OR AVEC MONTRE ÉMAILLÉE.

(Exposée par M. Téterger.)

De Boucheron nous avons tout dit, et chez Vever il faut constater surtout le goût très pur et la sobre et tranquille harmonie des formes. Fouquet est un dessinateur élégant et fin, qui ne manie pas encore le diamant avec l'audace et le bonheur de son maître, mais qui le plie à son dessin et l'inscrit adroitement dans la silhouette un peu sèche de ses orne-

ments. Il y a des inventions très osées, et si j'admire parmi des bijoux pleins de goût et de fantaisie le noble et gracieux diadème que voici, j'éprouve quelque embarras à m'expliquer la collerette Médicis et le collier égyptien, qui sont les pièces capitales de cette vitrine. Je ne me rends pas un compte



BRACELET EN JOAILLERIE AVEC MASQUES.

(Exposé par M. Téterger.)

bien exact de l'effet que produiront, sur des épaules nues, ces sphinx accroupis, dont les ailes diamantées se dressent raides et menaçantes. C'est original, mais sera-ce joli? L'exécution en est parfaite, comme celle des bijoux d'or et, entre ceux-ci, nous avons choisi, pour la graver, la belle



NŒUD DE BRILLANTS.

(Exposé par M. Teterger.)

châtelaine Renaissance si bien ciselée où s'encadre le portrait émaillé de Bianca Capello.

MM. Rouvenat et Lourdel, dont les succès aux précédentes Expositions sont connus, tiennent une place distinguée parmi les meilleurs

fabricants, et nous regrettons de n'avoir pu recevoir à temps les photographies nécessaires pour faire des dessins. M. Téterger enfin est un habile entre les habiles pour l'exécution de ce bijou de mode éternelle qu'on nomme une bague; nul mieux que lui ne s'entend à concevoir ce bijou des fiançailles, à en varier la forme, à choisir avec un soin jaloux la perle, le rubis, le saphir ou l'émeraude, à l'enchâsser dans des griffes invisibles, à l'entourer de diamants, à décorer l'anneau de gracieuses arabesques. Mais là ne se borne pas son goût; il apporte la même étude patiente à tout ce qu'il touche, et si entre ses parures, ses bracelets, sa garniture de livre et ses pendants de col nous avons choisi la chatelaine et la montre, c'est parce que son habileté de joaillier s'allie bien avec la sculpture précieuse de Brateau, que l'or y alterne joliment avec la pierre, et que, si les sphinx de l'attache y étaient corrigés, ce serait presque un bijou parfait. Nous joignons à cette chatelaine un bracelet en joaillerie et un nœud de brillants d'une remarquable exécution.

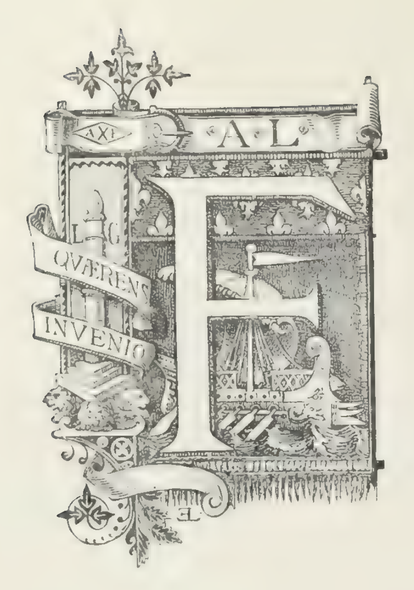
Avant d'aborder l'étude des bronzes, cette orfèvrerie meublante où le métal n'a plus de précieux que ce que l'art lui donne, résumons-nous rapidement.

Bijoux, joyaux, orfévreries sont en progrès et dénotent dans l'industrie française le goût le plus raffiné, l'entente du métier la plus complète, la possession des éléments les plus multiples, mais aussi la plus grande diffusion d'idées. En somme, l'Exposition actuelle est un succès, et l'un des plus grands qu'ait eus notre fabrication parisienne.

On fait bien, mais on ferait mieux si demain surgissait un homme, un artiste capable d'enrégimenter ces ciseleurs, ces émailleurs, ces ouvriers si différents, de les jeter dans une voie unique, de leur donner un style, de leur imposer un thème. Alors notre art grandirait d'un coup; ce ne serait pas seulement un public futile et curieux qui nous viendrait, mais de vrais et de savants amateurs. Cet artiste n'est pas né, et les curieux oublient près de leurs bibelots anciens qu'il y a encore des orfèvres en France.

L. FALIZE fils.

POST-SCRIPTUM.



Fondre dans une unité harmonieuse les enseignements que donne l'étude du passé avec les libres essais d'une imagination nouvelle, telle est la tendance dont notre collaborateur, M. Falize, vient de se faire l'avocat très autorisé; tel est le but que doit poursuivre partout l'art décoratif. Il sera sans doute impossible maintenant de créer de toutes pièces un style neuf et individuel; il est permis d'essayer de rajeunir les styles des époques de naïveté et d'invention, en les appropriant à nos usages, à nos goûts et à nos besoins. La voie salutaire est dans ce sens; elle n'est ni dans l'imitation servile ni dans les fantaisies affranchies de tout guide. Les nations de souche européenne ont une tendance évidente à perdre le sentiment du décor; elles n'en garderont quelque chose, au milieu de l'universel nivellement scientifique, qu'en se maintenant en contact permanent avec les œuvres types des belles époques ou en s'imprégnant des exemples que nous fournit encore un peuple qui a conservé intact le génie du décor, le Japon. Ces quelques mots, qui résument le problème le plus grave de l'industrie moderne, problème qui préoccupe tous les esprits, nous sont inspirés par les réflexions pleines de tact et de modération que nos lecteurs ont pu suivre dans les pages précédentes. Nous nous associons sans réserve aux jugements que M. Falize avait pleine compétence pour émettre dans un art qui est sien et où il a conquis l'un des premiers rangs. Nous regrettons seulement qu'un sentiment de modestie, peut-être exagéré, l'ait empêché de parler de lui-même et de ses efforts. Un compte rendu de l'orfèvrerie à l'Exposition universelle, qui garderait le silence sur l'un de ceux qui ont le plus fait pour cet art, serait notoirement incomplet.

C'est une lacune qu'il est de notre devoir de combler. M. Falize ne nous en voudra pas de dire ce que pensent tous ses confrères.

Cette noble ambition de rapprocher le plus possible le métier de l'art et de confondre l'ouvrier avec l'artiste, que M. Falize signalait si juste-



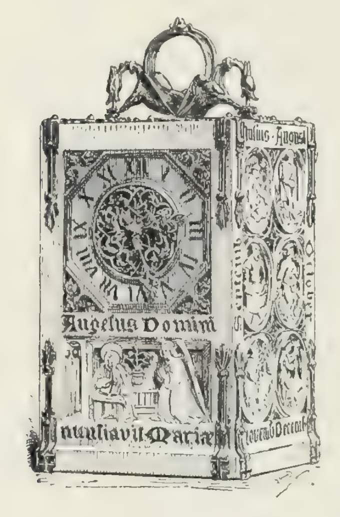
MARGUERITE DE FOIX ET ANNE DE BRETAGNE.

BAS-RELIEF EN ARGENT CISELÉ ET OR REPOUSSÉ, MODELÉ PAR M. CHÉDEVILLE.

(Exposé par M. L. Falize fils)

ment comme étant réalisée chez les frères Fannière, nous la trouvons chez lui jeune, ardente, convaincue. Ce qu'il demande aux autres, il

l'exige d'abord de lui-même. Sa façon de s'exprimer sur le travail d'autrui nous fait voir ce qu'il poursuit. Ayant toujours présent ce qui peut lui manquer, il travaille, étudie et cherche sans cesse, profitant avec bonne foi de ses propres erreurs. En cela il continue dignement l'œuvre commencée par son père. L'orfèvrerie reste une de nos gloires incontestables ; mais quelques symptômes nous indiquent qu'elle pourrait un jour déchoir. Nous n'avons rien à craindre si nos orfèvres et nos bijoutiers, plus souvent marchands qu'artistes, se mettent à suivre l'exemple donné par les Christofle, les Froment-Meurice, les Falize.



HORLOGE EN IVOIRE
STYLE DU XIIIe SIÈCLE.
(Exposée par M. Falize fils.)

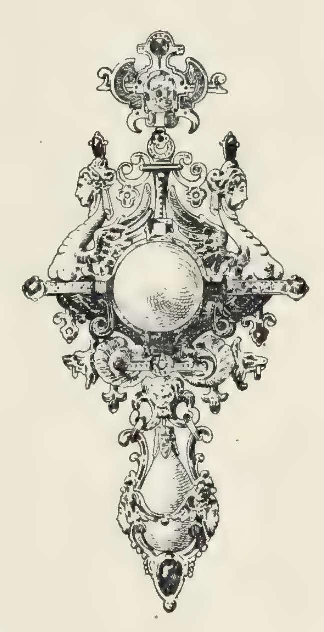
Que font-ils, en effet, ceux-ci? Ils intéressent à leur œuvre des individualités d'une vraie valeur, ils les attachent à un programme, à une idée, qu'ils se réservent de défendre et de conduire. Ils utilsent le concours du statuaire, du peintre ou du dessinateur dans son expression la plus haute, mais ils n'abdiquent pas devant lui ; ils restent maîtres orfèvres ou maîtres bijoutiers. Que fait M. Falize? Il s'adjoint des collaborateurs comme Millet, Delaplanche, Frémiet, Carrier-Belleuse, Claudius Popelin et Joindy; mais cette collaboration si précieuse, si artistique, il la limite et la dirige constamment. Voilà le rôle vraiment digne ; à moins, ceci vaudrait encore mieux, que comme au bon vieux temps on ne soit ensemble l'artiste et le fabricant.

L'exposition de M. Falize est très remarquable ; elle témoigne d'un généreux effort. Si nous avions plus d'espace, nous prendrions un vif plaisir à l'étudier en détail. Nous ne pouvons que passer en revue les principales pièces.

La plus importante comme valeur et comme travail est l'horloge d'Uranie, dans le style du XVIe siècle. En voici la description. Le socle de lapis-lazuli, orné de gaudrons et de feuillages d'or émaillé, porte sur ses faces quatre cadres, où sont inscrits des repoussés d'or fin représentant les Quatre Saisons. Deux cartouches contiennent les guichets des heures et des remontoirs. Six Sphinx en or, revêtus d'émaux translucides, soutiennent des écussons où sont inscrits les signes des planètes ; au bas sont gravés les noms des astronomes grecs, Thalès, Anaximandre, Callique et Hipparque. Au-dessus du socle s'élève un groupe en ivoire représentant

Uranie et deux enfants soutenant en l'air une sphère de cristal de roche creuse, dans laquelle évoluent les figurines en or de Diane, de Mars, de Mercure, de Jupiter, de Vénus, de Saturne et d'Apollon, les dieux des jours, tandis qu les dieux à qui sont consacrés les mois alternent avec les signes du zodiaque, et enveloppent, avec les armilles d'or, la sphère de cristal. Les figures ont été modelées par Carrier-Belleuse. Cette pièce, dont l'exécution est de tous points soignée, n'est pas toute fois celle qui nous séduit le plus comme réussite absolue de lignes et de composition. L'ivoire associé aux métaux est d'un emploi très périlleux et d'un aspect facilement lourd.

Nous préférons la série si intéressante de bas-reliefs et de tableaux votifs exposés par M. Falize. Ce sont quatre panneaux consacrés à des portraits historiques, sortes de sujets commémoratifs pour les descendants et de souvenirs à mettre sur l'autel pieux de la famille. Ils nous intéressent non seulement par leur mérite intrinsèque qui s'affirme dans une heureuse variété, mais aussi par la nouveauté du thème qui peut fournir une veine féconde.



PENDANT DE COL.
(Exposé par M. Falize fils.)

Dans celui de Gaston IV de Béarn, dont la statuette équestre est de M. Frémiet, l'or, l'argent, le bronze, le fer damasquiné, l'ivoire et l'émail ont été simultanément employés; ceux de Marguerite de Foix et de Marguerite de Navarre sont d'or fin repoussé et d'argent fondu et ciselé; celui de Gaston de Foix est en émail enchâssé dans un cadre d'argent. Ce dernier est dû au talent de M. Claudius Popelin. Celui que nous reproduisons appartient à ce style charmant et délicat de dessin, abondant et gras de travail, du plus heureux moment de la Renaissance française, vers la fin du règne de Louis XII, alors que Michel Colomb se met au tombeau du duc François de Bretagne. Le bas-relief, en or repoussé, représente Marguerite de Foix instruisant sa fille, la future reine Anne de Bretagne; il a été modelé par M. Chédeville. L'encadrement est en argent. Les armes du fond sont celles de Bretagne, de Foix et de Béarn.

Citons encore les deux pièces dont nous donnons un dessin : une charmante petite horloge d'ivoire, montée en or et en argent, dans le style du XIII[e] siècle, et le beau pendant de col inspiré des jolies compositions

d'Adrien Collaert. Ce bijou, qui a figuré l'année dernière à l'exposition d'Amsterdam et dont nous avons dit quelques mots dans la *Chronique,* est l'un des mieux réussis que nous ayons admirés depuis longtemps. Nous devons ajouter enfin à ces pièces de style un second pendant de col en or ciselé, qui est la reproduction exacte d'un dessin de Dürer, que la *Gazette* a publié il y a quelque temps.

Toutes ces œuvres sont marquées au coin d'un goût élevé, et toutes elles sont empreintes d'un caractère vraiment artistique. Elles accusent en même temps, et nous ne saurions nous en plaindre, la passion de M. Falize pour les admirables ressources de l'émail, émail cloisonné à la façon des Chinois, émail de basse-taille des artistes du moyen âge, émail peint des Limousins.

L. G.

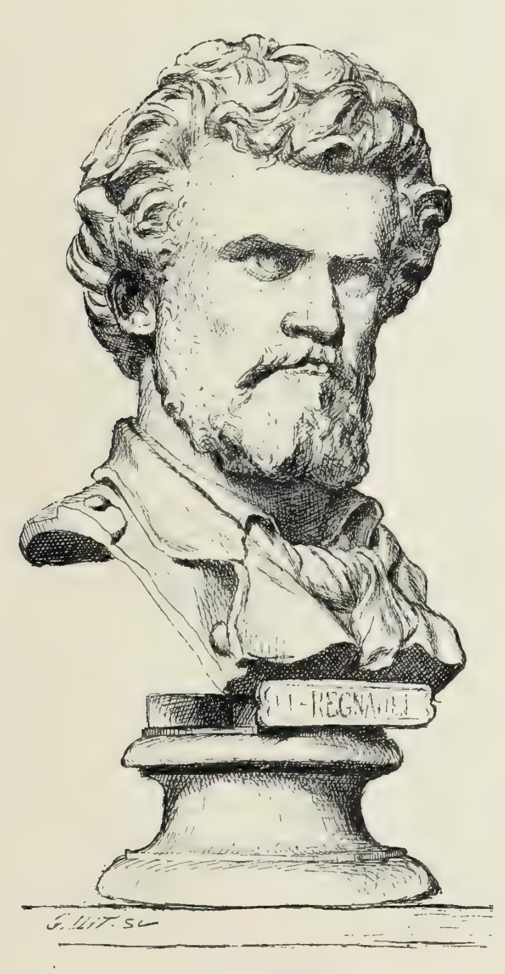


LES

INDUSTRIES D'ART AU CHAMP DE MARS

II

LES BRONZES



A propos de la très remarquable exposition des bronzes français que nous admirons au Champ de Mars, nous n'allons certes pas remonter à six cents ans au delà de notre ère pour raconter, d'après Pausanias, comment Rhœcus, de Samos, découvrit le moyen d'allier le cuivre et de le couler dans un moule, non plus que les perfectionnements qu'apporta depuis, dans cet art, Lysippe, l'auteur présumé du Laocoon; mais on nous permettra de rectifier, au profit de l'industrie française, une erreur trop accréditée, par laquelle on prête au roi François I[er] l'introduction chez nous de l'art du bronze.

Nos fondeurs n'avaient plus à apprendre de l'étranger les procédés d'un métier très perfectionné déjà; ils pratiquaient dès le XII[e] siècle cet art difficile, qui leur était venu de Byzance par les ouvriers grecs, lesquels avaient apporté à Cologne et de là à Verdun, à Toul, à Reims et à Limoges les meilleurs enseignements de l'orfèvre.

Nous renvoyons à M. J. Labarte et à M. Viollet-le-Duc ceux qui sont curieux de s'instruire en ces matières, et nous leur recommandons de lire le très intéressant chapitre du lampier, où le maître architecte les conduira dans l'atelier d'Alain le Grand et les fera assister à la coulée d'un bronze à cire perdue[1].

En chargeant le Primatice d'aller à Rome mouler le Laocoon, la Cléopâtre, la Vénus, le Commode, la Zingana et l'Apollon, François I[er] obéissait à la renaissance du goût pour les chefs-d'œuvre antiques, et c'était avec juste raison qu'il avait décidé de les couler en bronze, estimant qu'aucun moyen mieux que celui-là ne lui garantirait l'exacte et fidèle reproduction des originaux. Ce n'était donc pas de cet art du métal qu'il se montrait curieux, car il eût alors recherché à titre égal les ouvrages de Donatello, de Lorenzo di Pietro ou du Verrochio; il se fût attaché d'une façon plus sérieuse Cellini, qui avait coulé sous ses yeux la Nymphe de Fontainebleau; ce qu'il voulait, c'était de créer en France cet art de reproduction qui jouissait déjà d'une grande faveur en Italie et qui est à la Statuaire ce qu'est à la Peinture l'art du graveur, une monnaie courante des œuvres du génie, une réédition des plus beaux ouvrages des maîtres. En ce faisant, le roi était le précurseur de M. Barbedienne, ou mieux celui-ci est devenu, de par le procédé Collas, le successeur et l'héritier direct du plus grand des Valois.

Or c'est là que j'en veux venir, et, quelque admiration que je professe pour les œuvres du maître bronzier (on le verra bien tout à l'heure), quelque plaisir que j'aie à posséder, réduites aux proportions de mon logis ces admirables reproductions de la sculpture antique et moderne, je n'admets pas que cette seule branche du métier ait, avec la faveur du gros public, confisqué la qualification de bronze d'art. Je réclame pour toutes les productions de la fonte ce droit au goût et à la forme comme au moyen âge, comme aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, je demande pour ce qu'à tort on nomme le bronze d'ameublement une part aussi large, une faveur aussi marquée, un respect non moins grand.

Qu'on jette en bronze le Moïse et Michel-Ange, mais que Ghiberti moule lui-même les portes du baptistère de Florence, qu'Andrea Riccio fonde le candélabre de Padoue, qu'à l'exemple des Pisans tout un monde d'artistes se donne à cet art charmant des portraits-médaillons, que Jean de Bologne lègue à ses élèves, Antonio Susini et Pietro Tacca, le secret

1. *Dictionnaire du mobilier*, tome I, page 394.



BUREAU DE LOUIS XV (MUSÉE DU LOUVRE).

(Copie exécutée et exposée par M. Dasson.)

d'animer le métal, que Benvenuto dompte la fièvre pour sauver son Persée, que Regnault Damet fonde et cisèle à Paris des bustes en bronze de grandeur naturelle (1546), que Dupré précède les Keller, qu'avec ceux-ci s'ouvre à l'arsenal la grande fonderie royale et qu'en même temps Lebrun dirige aux Gobelins les ouvrages de bronze destinés au Louvre, à Versailles, à Marly; que les Caffieri enfin fournissent trois générations d'artistes et qu'avec Pierre Gouthière nous parvienne cette suprême élégance des bronzes ciselés, qui donna tant de charme aux meubles du dernier siècle !

C'est aussi par les meubles que je veux commencer, non que je prétende apprécier les mérites de l'ébénisterie, mais parce qu'à côté de Fourdinois nous avons Grohé, Guéret, Beurdeley et Dasson, et que dans les beaux ouvrages qu'ils nous montrent, le rôle dn métal le dispute de près au rôle du bois.

Grohé fait courir sur ses panneaux des ornements empruntés à Salembier. Beurdeley s'identifie avec De La Fosse, et dessine le meuble et le secrétaire à têtes de bélier; il sait, dans sa jolie commode Louis XVI, corriger les arêtes aiguës, arrondir les angles, que, par un retour exagéré aux principes d'architecture, l'ébéniste d'alors ne songeait pas à éviter; les carquois de bronze à cannelures torses qui servent à porter la tablette et les deux arcs dorés qui, par un parallélisme heureux, se raccordent et s'inscrivent dans le panneau central, sont d'un tour élégant et contribuent à faire de cette commode une œuvre supérieure aux meilleurs morceaux du temps. J'aime surtout les deux torchères en marbres blancs et bleu turquin et en bronze doré, dont la sculpture est due à Rougelet : ces deux figures, qui représentent le Printemps et l'Automne, sont agrémentées de pampres, de fleurs et de divers attributs dont la ciselure précieuse et point sèche s'allie aux transparences du marbre.

M. Beurdeley fils est un artiste qui joint aux qualités de goût et aux connaissances de son père le talent rare chez un chef de maison de composer, de dessiner et de savoir conduire ceux qu'il occupe ; mais la *Gazette* reviendra sur ses travaux à propos des meubles. Nous avons hâte d'arriver à M. Dasson, dont l'exposition, par sa valeur propre aussi bien que par sa tenue et son grand air, est l'une des meilleures de la Section française.

Celui-ci est un revenant du XVIII[e] siècle, c'est quelque habile artiste d'alors dont l'âme et le goût, par un avatar mystérieux, se sont introduits dans une enveloppe nouvelle. Il a le secret de ces exquises élégances, la tradition de l'école, les finesses de l'outil, l'harmonie des couleurs, le secret



BUREAU DE LOUIS XV (REVERS).

(Copie exécutée et exposée par M. Dasson.)

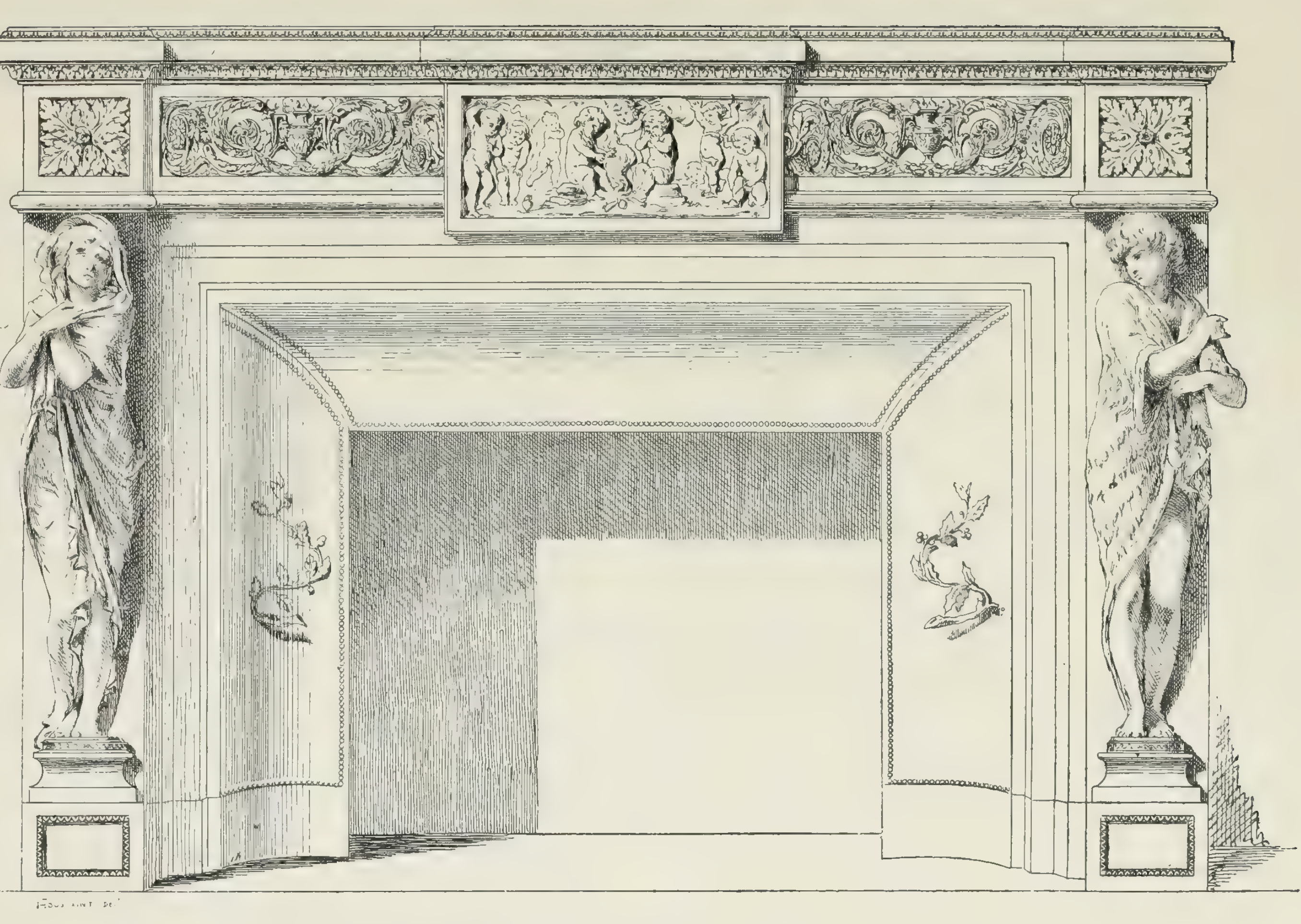
des dorures, — son châtiment sera, dans cent ans, d'être discuté par les curieux, — on le placera dans les catalogues de musée entre les années 1720 et 1780, à moins que, par une autre faveur, il ne se transmue en quelque artiste nouveau, destiné pour le plus grand régal des âges à perpétuer les grâces françaises du dernier siècle.

Cette théorie seule peut expliquer la perfection des ouvrages qu'il nous montre. Qu'il les copie d'après les maîtres ou qu'il les crée de toutes pièces, ses meubles et ses bronzes ne trahissent par aucun point leur fabrication récente. Jaloux comme il convient à un conservateur de musée, M. Barbet de Jouy l'avait autorisé à dessiner l'incomparable bureau de Louis XV, — le plus beau meuble du monde, — qui est au Louvre dans la galerie des dessins français, mais il n'avait pas voulu lui permettre d'en prendre aucun estampage; une seule fois il avait ouvert devant lui le cylindre articulé qui recouvre les tiroirs et n'avait pas même fait jouer les ressorts de ceux-ci, non plus que la bascule du pupitre. Cependant M. Dasson a tout vu, tout noté, tout compris ou tout deviné; il a refait de toutes pièces le chef-d'œuvre de Riesener, il a guidé l'ébauchoir d'Aubert et de Dallier, ses sculpteurs ordinaires, et les figures de Caffieri, si fières, si gracieuses et si adorablement mêlées à l'ornement, ont été rééditées en bronze. Il a corrigé le groupe du couronnement, morceau apocryphe qui dans l'original a remplacé le groupe primitif; il a fait enfin cette merveille, que sont venus voir tous nos collectionneurs, tous nos curieux, tous nos amateurs et que n'a pas payée trop cher lady Ashburton. L'Angleterre aura désormais un Sosie du bureau de Louis XV, et, s'il est exposé à Bethnal-Green, près des merveilles de sir Richard Wallace, on ne saura dire en les comparant quels sont les véritables ouvrages de bronze de Philippe Caffieri et les plus fines marqueteries de Riesener[1].

S'il sait copier avec une prodigieuse habileté, M. Dasson apporte en ses compositions, je l'ai dit, une perfection non moins grande; sa mignonne table Louis XVI est un poème de grâce et d'esprit.

La plaque de jaspe fleuri, curieux ouvrage de lapidairerie qu'encadrent des bandes de jaspe rouge, est supportée par quatre pieds en forme de cariatides qui représentent les Saisons, et sur les quatre faces, à travers des frises ajourées, transparaissent des plaquettes de lapis. Tout ce fin tra-

1. Voir à ce sujet les notes de M. J. Guiffrey sur le meuble du Louvre. — *Les Caffieri.* Paris, 1877, page 135.



CHEMINÉE EN MARBRE ET BRONZE, COMPOSÉE ET EXÉCUTÉE PAR M. DASSON.

vail de bronze est ciselé d'un outil précieux qui a des rondeurs charmantes; — c'est encore un bijou pour l'Angleterre : lord Dudley l'a acheté.

La cheminée n'est pas moins belle. Deux frileux enfants de marbre blanc se tiennent aux côtés de l'âtre et s'enlèvent en blanche transparence sur la nuance tranquille du marbre bleu turquin dont est faite l'architecture générale. Cette douce harmonie est complétée par les bronzes ciselés et dorés qui bordent les lignes et encadrent un bas-relief de marbre blanc.

Comme la cheminée, c'est dans le goût Louis XVI qu'est exécuté le bureau à cylindre dont les beaux laques du Japon, habilement courbés, sont montés dans des cuivres du plus fin travail. C'est encore du même style qu'est la pendule et, si dans son ordonnance elle rappelle la belle pièce de la collection Léopold Double, nous préférons celle de M. Dasson. Les trois figures de femmes, que n'aurait pas désavouées Clodion, ne sont pas groupées comme celles du maître en des attitudes symétriques; elles portent par un mouvement naturel la sphère sur laquelle deux enfants se penchent et indiquent les heures inscrites sur des cercles tournants.

On le voit par ces ouvrages, le bronzier se transforme, il marie les cuivres au bois, aux marbres, aux laques; il devient orfèvre quand il cisèle d'adorables chandeliers d'argent et, par un retour aux travaux d'architecture, il taille dans une superbe borne de granit rose rapportée d'Italie, quatre colonnes qu'il coiffe de chapiteaux en bronze doré et dont il forme un splendide portique autour de ses merveilles. M. Dasson est donc un artiste du meilleur titre.

Si la place ne nous était mesurée, nous pourrions nous étendre bien longuement sur ces productions d'un goût si charmant. Nous renvoyons notre lecteur aux reproductions, qu'a fait exécuter la *Gazette,* du bureau de Louis XV, du bureau avec laque, de la cheminée et de la petite table Louis XVI avec bronzes dorés. Bien que ne suivant pas les mêmes sentiers que M. Dasson, quoique sacrifiant au décor cette précieuse recherche du joli, la maison Denière peut être citée parmi celles qui se préoccupent le plus des qualités meublantes des bronzes. Riche en matériaux, disposant de nombreux modèles, d'éléments accumulés depuis longtemps, elle entreprend en France, en Angleterre, en Espagne, l'installation des plus riches hôtels. Son luxe un peu voyant convient aux vestibules de palais, aux grands salons d'apparat. C'est de la petite monnaie de Versailles, mais ces richesses à la Louis XIV n'ont pas les fines élégances dont nous parlions plus haut, les ornements ne se marient pas au meuble et n'épousent

pas les formes chantournées des bois avec la scrupuleuse exactitude des cuivres de Beurdeley et de Dasson. C'est un décor franc, un peu brutal, mais bien coupé de tons, solidement doré, avec des oppositions de marbre, d'ivoire, de bronze noir et de bronze patiné. Un homme jeune, Victor Ducro, consacre à la vieille maison ses crayons et ses ébauchoirs; c'est de lui que sont les torchères Louis XIV, la très belle rampe en fer forgé et bronze doré, qui mérite une mention toute spéciale, de lui encore la con-



BUREAU EN BRONZE DORÉ ET LAQUE.

(Exposé par M. Dasson.)

sole chinoise qui dénote une liberté et une franchise d'invention très particulières, de lui enfin les deux cheminées Louis XIV et Louis XVI, qui sont de bons morceaux.

Quiconque voudrait aujourd'hui meubler son hôtel trouverait dans la classe 25 un large choix de cheminées de marbre et de bronze ; il y en a dans chaque alvéole de cette longue galerie et, sans nous arrêter maintenant à décrire celles que nous allons revoir chez Barbedienne ou chez Servant, nous notons au passage, après les cheminées de Dasson et de Denière, celle de Lerolle, celle de Martinet, qui est d'un bon style; la jolie cheminée de marbre blanc dessinée par Ringel et exposée par MM. Dagrin

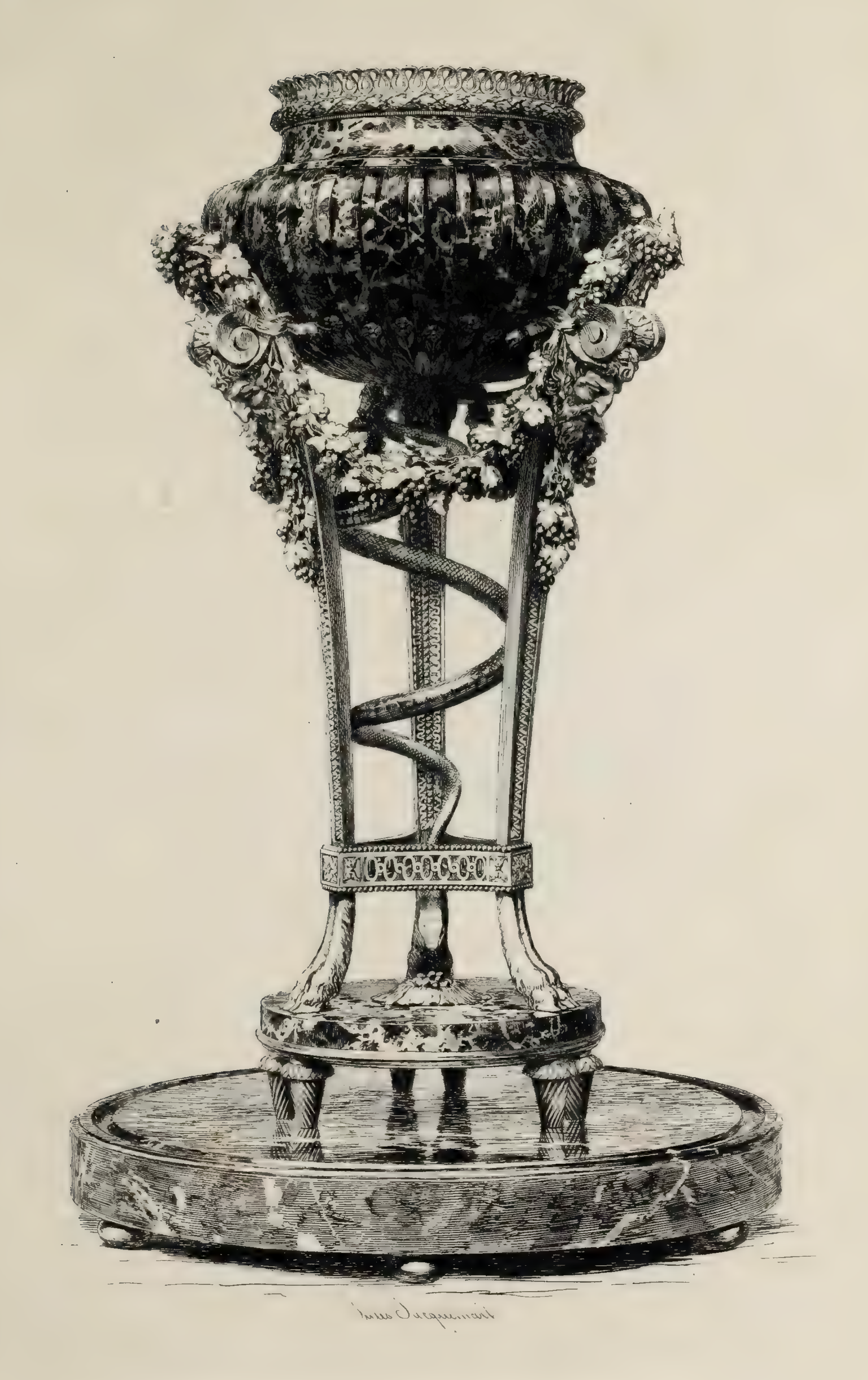
et Casse; dans ses logettes s'inscrivent deux élégantes figurines du Sansovino; les lignes d'architecture en sont pures et rappellent la belle époque de la Renaissance italienne; malheureusement l'arc du centre trop fermé donne au foyer l'aspect d'une porte, et l'ensemble de l'édicule tient plus de la façade d'un palais que d'une cheminée. Une autre, dont la large ouverture ne prête pas à de telles méprises, est celle que nous présente la Compagnie anonyme des bronzes, de Bruxelles; l'architecture en est belle et la construction de marbres rouge et noir est revêtue de bronzes fins aux patines mordorées. Je signale ce morceau aux amateurs, bien que je n'en sois pas arrivé encore à parler des produits étrangers, parce que je crois qu'il y aurait bénéfice à sortir des redites des styles Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, pour emprunter à l'art flamand, et à ce goût d'un charme étrange qu'y avait introduit l'occupation espagnole, des éléments nouveaux. Bruges et Anvers possèdent des chefs-d'œuvre du genre qui prêteraient au travail de la pierre, du bois et du métal, des modèles de premier ordre.

La maison Cornu et Cie, à laquelle nous allons revenir, expose également une cheminée monumentale, un des meilleurs types en ce genre et nous en trouvons d'autres chez Lévy, chez Lemaire, chez J. Graux, etc. La fabrique de bronzes qui, sous l'Empire et la Restauration, commença ses premiers essais par des pendules et des flambeaux, s'est emparée, on le voit, de la cheminée tout entière; elle la construit en marbre et en cuivre, elle la meuble aussi et il est des spécialistes qui font des landiers, des chenets et des garde-feux une étude spéciale et ont, à cet accessoire du mobilier, dépensé autant de talent qu'en mettaient les artistes du XVIe siècle à modeler les grands chenets de la collection Soltykoff ou ceux que possède M. Louis Fould.

M. Bion Favier et M. Bouhon ont de charmants modèles en ce genre, et nous signalons dans les expositions de M. Bodart et de M. Morisot de grands landiers en fer forgé, qui, s'ils ne sont imités de ceux du Musée, occuperaient dignement leur place sous les hautes cheminées de l'hôtel de Cluny.

Le métal qui conserve et retient les bûches du foyer porte aussi la lumière; c'est de bronze ou de fer qu'on fabrique les lustres, les lanternes ornées, les torchères et les lampes suspendues, et la maison Gagneau et Cie, dont c'est la spécialité, a fait pour la création de certains modèles de remarquables efforts.

C'est de Piat et de Robert que sont ces créations nouvelles, et ces



Gazette des Beaux-Arts. A Quantin Imp Edit

TRÉPIED CISELÉ PAR GOUTHIÈRE.

(Copie exposée par M. Dasson.)

artistes, dont nous allons trouver partout les noms, ont apporté dans la composition des divers accessoires de l'éclairage une logique de formes,

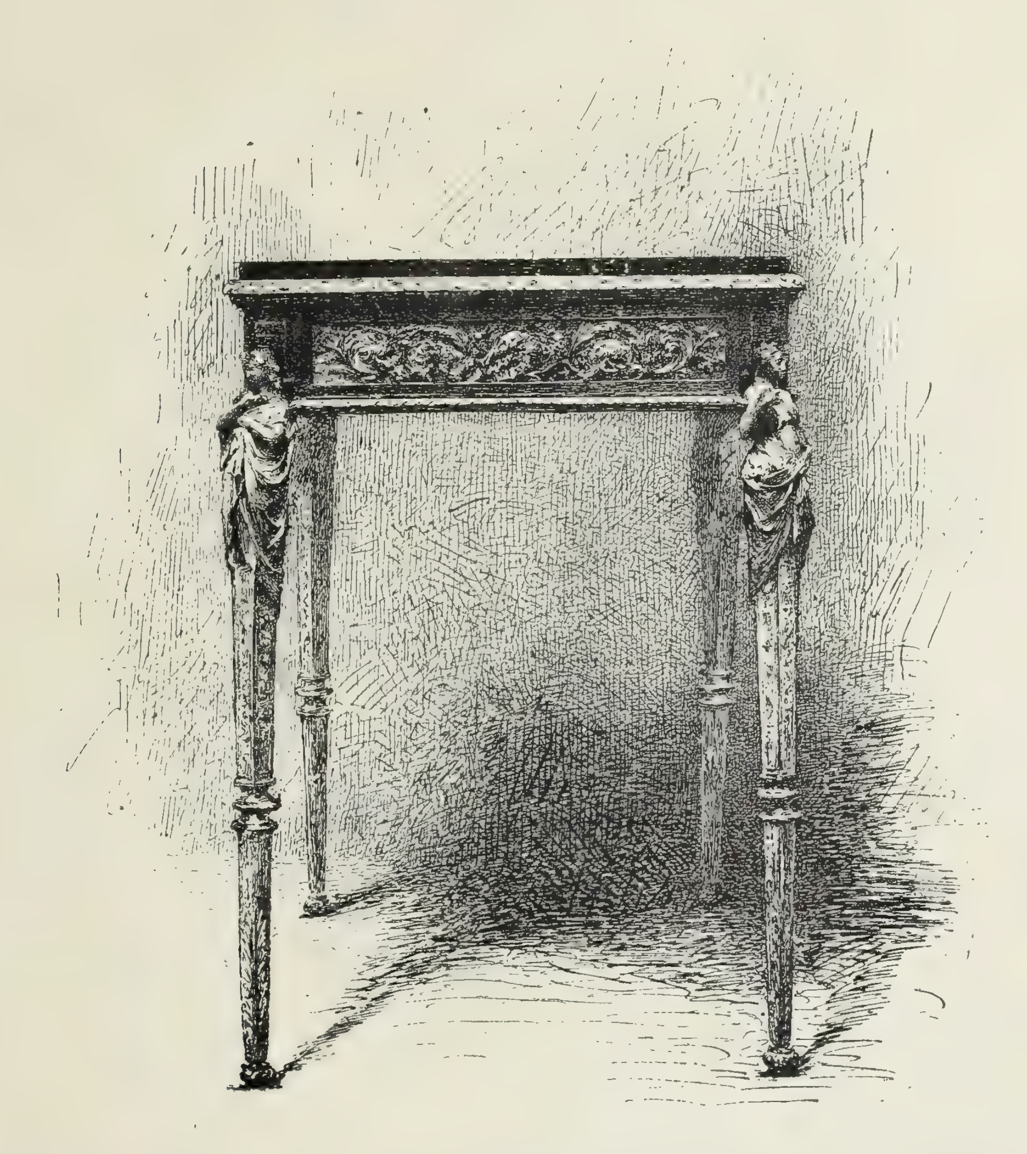


TABLE DE STYLE LOUIS XVI, EN MARBRE ET EN BRONZE DORÉ, COMPOSÉE ET EXÉCUTÉE PAR M. DASSON.

(Exposé par M. Dasson. — Dessin de M. Boilvin.)

une ampleur de lignes, une grâce de détails qui, alors surtout que les pièces sont exécutées avec le précieux des échantillons exposés, classent parmi les meilleurs types du mobilier français ces lampes et ces lustres. Lacarrière et Delatour visent à de tout autres proportions et ces fournis-

seurs ordinaires des travaux de la ville savent exécuter les appareils d'éclairage les plus considérables, ils l'ont prouvé en fabriquant l'énorme lustre de l'Opéra, d'après les dessins de Garnier : leur exposition témoigne pourtant d'une certaine habileté et d'un goût très pur dans les bronzes d'éclairage destinés à l'habitation privée.

Ces monuments suspendus d'où tombe la lumière exigent, s'ils ne sont agrémentés de cristaux taillés en larmes et en prismes, des rondeurs et des facettes de métal poli pour refléter les feux. Le papillotement s'éteint dans les dorures et les patines, il s'éveille au contraire par les reliefs avivés du cuivre jaune, et nous louons les frères Lerolle d'avoir conservé cet alliage de la fonte dont leur père avait ramené la mode. Certains se plaindront des empâtements du détail, des imperfections de la monture, des inégalités des ajours; j'imagine que M. Émile Lerolle, qui dessine et conduit ses ouvriers et ses sculpteurs, connaît aussi ces défauts et que, s'il les sacrifie au décor, c'est une des conditions voulues de son ensemble. — Il s'est cantonné dans le style Louis XIII, il en a imité les lourdeurs, les ornements feuillus, les masses épaisses, rompues par de gras repercés. Un ciselet précieux qui borderait ces ornements-là, une lime patiente qui régulariserait ces mailles, leur feraient perdre le moelleux qui en est le charme. Ce n'est pas dans une pleine lumière qu'il faut juger ces cuivres, non plus que dans l'entassement d'un étalage où ils se nuisent entre eux; ces bronzes d'ameublement ne prennent de valeur qu'en place et, qu'il s'agisse d'un lustre Louis XIII, d'un cartel Louis XIV, d'une lampe orientale, d'une grille ou d'un grand vase, c'est dans la pénombre discrète de l'appartement, parmi les tentures, les bahuts, les cuirs gaufrés, les épais tapis, qu'il les faut voir. — Je viens de nommer au hasard quelques-uns des plus jolis objets exposés par Lerolle et je me les représente piquant de points d'or le fond sombre d'un intérieur hollandais, comme fait, dans le tableau de Gérard Dov, le lustre de cuivre pendu au-dessus de la *Femme hydropique*.

La petite fabrication a grandement abusé de ces cuivres polis, il est vrai, et les procédés peu coûteux d'une telle exécution, joints au bon marché de la matière, ont tenté les bronziers de bas étage. — Ces cuivres ne conserveront la faveur des gens de goût que par la beauté des formes et l'entente de l'ornement, de même que dans les plats estampés dont la manufacture d'Anvers inonde les boutiques, quelques-uns seulement seront prisés, dont les bons-creux dénotent la façon d'un artiste.

On pourrait, choisissant chez M. J. Graux son grand lustre, chez

Marnhyac ses torchères, chez Barbedienne ses cadres de miroir, ses tables, sa colossale horloge ou ses bronzes les plus mignons, chez Sevenier ses jolies imitations Louis XVI, chez Servant ses lampadaires, chez Perrot le guéridon de Piat ou la toilette, on pourrait, dis-je, pousser plus loin la démonstration que je tentais au début de cet article et prouver que le bronzier sait atteindre à l'art sans rien emprunter à la statuaire, qu'il peut garder un rôle intéressant, tout en se renfermant dans les données du mobilier, que nos mœurs enfin, nos petits appartements et notre amour du confortable offrent à l'art du métal des motifs aussi souples, aussi variés, aussi charmants que les grands salons de Versailles et les boudoirs de Louveciennes.

Mais il est mieux de poursuivre notre promenade chez les bronziers et, ne pouvant donner une mention à chacun des 150 ou 160 fabricants français qui figurent au Champ de Mars, de trier les plus habiles ou ceux qui nous fourniront quelque sujet de comparaison.

Peut-on mieux faire que de visiter d'abord M. Barbedienne? — En entrant on s'incline. Nous sommes chez l'un des princes de l'industrie, le roi du bronze, le vulgarisateur de l'art; sa maison est un temple où les dieux de l'Institut consentent à habiter; dans son bureau où trône la Vénus de Milo, ce bronze premier-né de la maison, qui en est devenue la patronne, dans son bureau, les maîtres du ciseau s'humanisent et acceptent, en échange d'une part de bénéfice, de livrer à l'industrie leurs œuvres les plus aimées.

CARIATIDE DE LA TABLE LOUIS XVI DE M. DASSON.

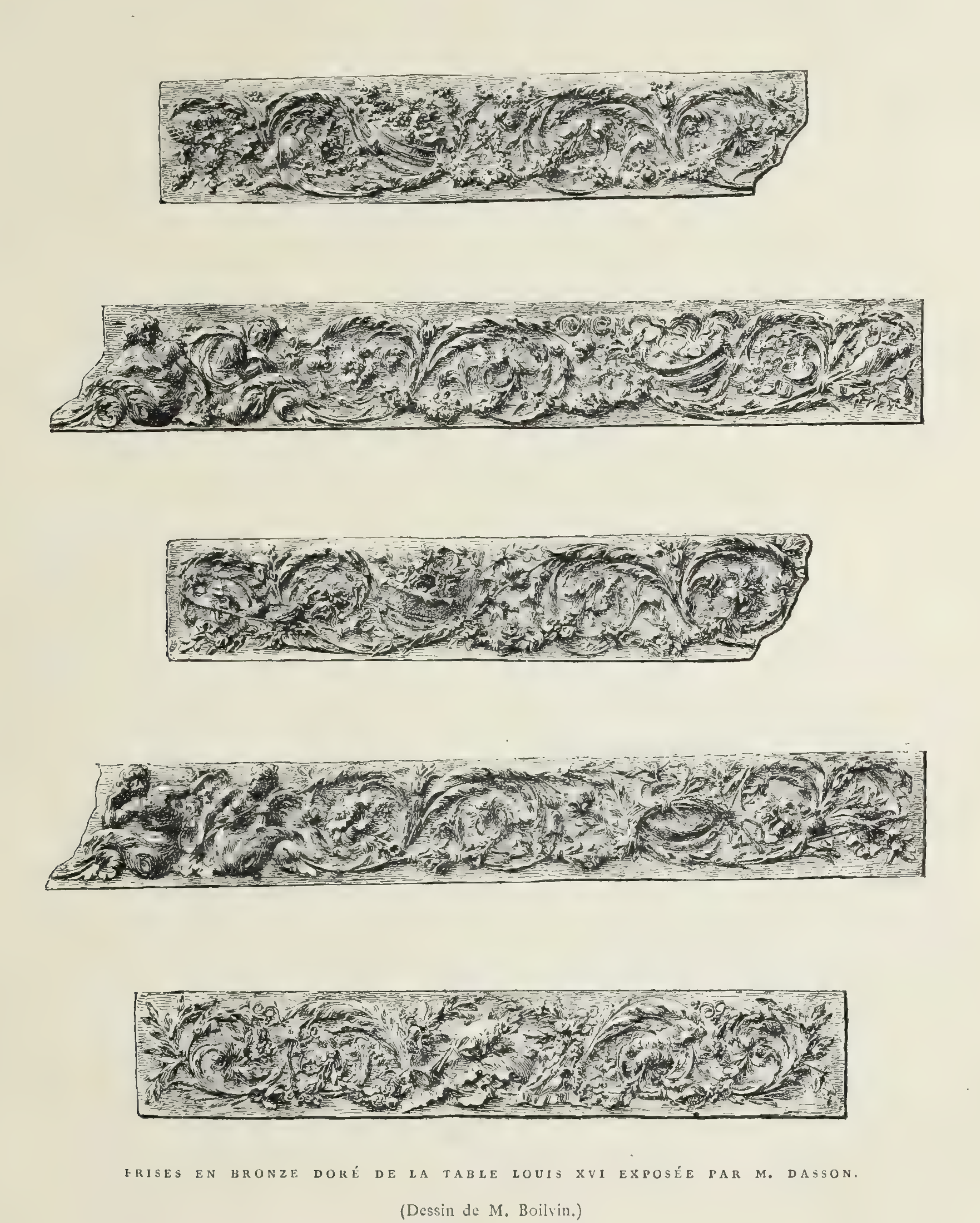
Barbedienne est aujourd'hui une des gloires françaises, il occupe au sommet de cet art industriel dont on a fait un mot nouveau, sinon une chose nouvelle, une place universellement enviée. — Il n'est dans aucune profession, dans aucun pays un homme qui par les mêmes chemins ait acquis une telle renommée; il jouit de son vivant de cette gloire pure qu'ont eue seulement après leur mort quelques privilégiés parmi les maîtres de l'outil.

Aussi, pauvre critique, dois-je trembler de parler haut. Admirer, admirer encore, le dire et le répéter, c'est affaire à la foule : il me faut chercher les fautes ou expliquer les beautés ; je vais essayer.

Au centre du salon, élevé sur des dalles de marbre, protégé par un dais de velours habilement éclairé par une lumière frisante, se dresse un monument aux tons dorés, aux reflets d'émail, dont la silhouette découpée s'affile par le sommet et se termine en de légers clochetons. — Quand je vis pour la première fois cet édifice de bronze, plus fin qu'une dentelle, plus précieux qu'un bijou, moi orfèvre je restai étonné, ravi, suivant de l'œil les pures arêtes, appréciant en ouvrier les montures, goûtant en connaisseur les émaux et les ciselures et subissant sans m'en défendre la magie de ce merveilleux ouvrage. Une bonne femme de la campagne qui passait près de moi rompit le charme : « La belle église ! » dit-elle ; elle se signa, je crois, comme devant une châsse et, par sa naïveté, elle me fit comprendre la faute originelle de ce monument qui est en réalité une horloge, mais où rien n'indique au vulgaire la destination. — Il y a bien un cadran, mais si petit, si perdu dans l'ornement, et le pendule qui oscille dans la baie du premier étage est si menu, comparé à l'ensemble, que je cherche en vain l'utilité des autres parties de l'édifice. Quoi ! c'est pour loger un mouvement de ce calibre qu'on a fait un si grand ouvrage, c'est pour une pièce d'horlogerie banale qu'on a dépensé 300,000 francs de recherches, d'invention, de travail et de goût, et on n'a pas songé à s'enquérir d'un horloger pour créer une grande âme à ce grand corps et pour raconter dans un perpétuel mouvement, non plus l'heure qui passe en sonnant, mais tout ce que dit un régulateur de six pieds carrés, le jour, le mois, l'année, la révolution des astres, le chant du coq et la tombée du jour. Strasbourg avait, en 1573, un Conrad Dasypodius pour exécuter son horloge et Paris n'a pas, trois cents ans après, trouvé un horloger digne d'une œuvre qui porte son blason.

L'horloge serait un splendide tabernacle, méritant, par sa richesse et par le travail de l'orfèvre, de surmonter l'autel d'une cathédrale ; — le cylindre du mouvement ferait place au manchon de cristal où l'on enferme les reliques d'un saint ; — Diane et Apollon seraient remplacés par deux figurines non moins belles, non moins sveltes, non moins élégantes : une Vierge et un saint Jean ; — les génies assis deviendraient des anges ; — les émaux limousins ne raconteraient plus l'histoire des dieux du jour et de la nuit, mais quelque sainte légende, et Serres, l'habile émailleur, corri-

gerait la faute légère qu'il a commise d'encadrer des émaux du XVII[e] siècle dans une architecture Louis XII; — enfin, sous l'arche qui porte toute



FRISES EN BRONZE DORÉ DE LA TABLE LOUIS XVI EXPOSÉE PAR M. DASSON.

(Dessin de M. Boilvin.)

la construction, sous ce pendentif qui coupe la ligne sans occuper le grand vide, on coucherait l'image sculptée en bronze ou en ivoire du saint, à

moins que l'Église au temps de Jules II et de Léon X n'ait pas eu un bienheureux digne d'être logé dans un si beau temple.

J'ai voulu, tout en commençant, critiquer la seule chose où je trouvais à reprendre, et il se trouve que c'est à la maîtresse pièce que j'ai dû m'attaquer, non pour son exécution, elle est parfaite, non pour les détails, ils sont bien trouvés et bien traités, mais pour la conception première et pour l'architecture, qui, grandie aux proportions d'une église de pierre, manquerait de solidité. Il ne faut pas forcer son talent, et Constant Sévin, qui est le premier ministre de Barbedienne, le maître dessinateur de la maison, a dû le premier sentir la difficulté d'une telle entreprise. — Nous le trouverons irréprochable dans les œuvres de moindre dimension.

La bibliothèque Renaissance, de bronze doré et d'ébène, que nous connaissions déjà, nous a encore charmé, et les deux cheminées de marbre et de bronze ont, grâce aux émaux de Serres, un ragoût de couleur que n'ont pas celles que nous avons vues précédemment. Nous aimons les beaux vases composés par M. Levillain dans le goût de l'antique : voilà de l'art sérieux, noble et gracieux tout ensemble. C'est une des plus heureuses innovations du bronze, car ce retour aux saines traditions, à la règle, marque une renaissance dans l'industrie que nous étudions.

Deux pièces très osées encore sont les grands cadres de bronze des miroirs. Empruntés à cet art français dont Étienne de Laulne fut l'un des maîtres les mieux inspirés, ils sont de purs types de la Renaissance au temps de Charles IX, mais ils étonnent en ce que ces délicatesses de ciselure étaient restées le propre du bijou plus que des cuivres. Jamais le bronze n'avait atteint à de telles finesses; les figures s'y mêlent aux ornements et aux cuirs : c'est le cadre d'un camée dix fois agrandi, c'est une hardiesse que je crois heureuse et c'est une nouveauté, bien que l'idée en soit prise à un maître ancien.

Le goût particulier à M. Barbedienne et à Constant les pousse d'ailleurs dans la voie de l'orfèvrerie, et si nous avons trouvé Christofle et Poussielgue-Rusand travaillant autant en bronziers qu'en orfèvres, nous affirmons qu'ici le cuivre est fondu, moulé et ciselé avec le même amour que l'argent. L'horloge et les cadres sont de la pure orfèvrerie par le fini du travail, et voici des vases qui sont de l'orfèvrerie tout à fait : — c'est une coupe d'argent repoussé avec des branches de mûrier, — ce sont des flambeaux Louis XVI et tout un délicieux service à boire, dont les vases sont enguirlandés de branches fleuries ; n'est-ce point là une réminiscence heureuse du vase d'Alesia que conserve le Musée de Saint-Germain et dont je vois



JEANNE D'ARC, PAR M. CHAPU.

(Exposée par M. Barbedienne.)

chez Barbedienne une exacte copie? — Des végétations attachées par un simple lien sur un pot de terre, voilà le modèle; combien d'autres inspirations charmantes trouverait l'orfèvrerie par un tel retour à la simplicité !

Ces ouvrages d'argent étaient l'œuvre de Désiré Attarge, l'habile ciseleur que nous avons récemment perdu. — D'autres, plus que lui, ont eu le don de composer les motifs de leurs travaux; quelques-uns que j'ai nommés savent mieux interpréter la figure humaine; mais il n'est pas d'outil qui ait caressé comme le sien le grain du métal, aucun ciselet n'a donné à l'argent une peau plus soyeuse, un chairé plus délicat. — J'en parle avec autorité, moi qui l'ai connu dans la force de son talent, alors qu'il ciselait les compositions de mon père et que M. Barbedienne n'avait point encore songé à se l'attacher. Le nom d'Attarge mérite d'être inscrit entre ceux de Vechte et de Fannière.

C'est à Cauchois à présent qu'appartient le soin de conduire l'atelier de ciselure de la rue de Lancry, non pas pour les fins travaux qui sont du domaine de l'orfèvrerie, mais, au contraire, pour les larges retouches du grand bronze.

A ce propos, nous avons remarqué, nous tous qui cherchons dans un bronze l'expression de la vie et la main de l'artiste créateur, nous avons remarqué, dis-je, l'immense progrès réalisé depuis quelques années par Barbedienne d'abord, par quelques-uns de ses émules ensuite. Les statuettes n'ont plus ces surfaces polies, poncées, usées par d'ignorants ouvriers, qui, sous le rifloir et le papier d'émeri, effaçaient le modelé des chairs ou ratissaient les draperies. Un moulage plus fidèle, une fonte mieux surveillée et des patines plus transparentes ont, avec les progrès de la ciselure, réalisé cet important résultat[1].

M. Barbedienne n'a exposé que peu de figures, mais les qualités que je signale y sont frappantes : — la grande statue d'*Auguste* du Vatican et la *Vénus de Milo* pour l'art antique; — et pour l'art moderne : le *Louis XIII,* de Rude; — la *Jeanne d'Arc* et *la Jeunesse,* de Chapu; — le buste de Mgr Darboy, de Guillaume; — le *Chanteur florentin,* le *Saint Jean-Baptiste, la Charité* et *le Courage militaire,* de Dubois; — *l'Éducation maternelle, la Vierge au lis* et *la Musique,* de Delaplanche; — les deux *David* et le *Gloria victis,* de Mercié : — voilà tout. — C'est un choix heureux, il est vrai, et le *Gloria victis,* que je nomme en dernier, est entre toutes ces

1. On appréciera ces qualités dans l'exposition spéciale des bronzes de Barye, ouverte par M. Barbedienne dans une annexe, et dont nous avons négligé de parler.



CHANTEUR FLORENTIN, PAR M. PAUL DUBOIS.

(Exposé par M. Barbedienne.)

œuvres celle où se révèle le mieux le rôle du bronze; on comprend, en la comparant aux autres statues, que celle-ci a été conçue pour ce métal et les autres pour la pierre; que l'airain seul permet ces délicatesses, ces membres débarrassés des draperies, ces fines chevilles; — qu'il est solide et nerveux enfin sans empâtement. — Mais ce qu'on trouve partout, et notamment dans les figures du tombeau de Lamoricière et dans le Louis XIII, c'est la marque du doigt sur la terre, c'est ce pétrissage de la matière que n'a pas effacé le rifloir : une heureuse couleur chaude, transparente et mate tout ensemble, comme si la peau du métal mordorée par la fournaise avait conservé les moiteurs de la transpiration.

Une autre patine que je signale parce que je l'ai vue aujourd'hui pour la première fois, c'est la teinte de porphyre dont on a revêtu quelques objets de petites dimensions; — cette oxydation, obtenue sans doute par le séjour de la pièce dans un moufle, ressemble aux patines de Christofle et prendra dans les bronzes d'art un rôle avantageux si elle résiste à l'air. Avec les patines, il serait à propos de parler ici des fontes obtenues sur nature par Garnier, l'habile mouleur qui a si bien réussi les crustacés, les plantes et les insectes fondus sans retouche; — nous y reviendrons plus loin en parlant du Japon.

J'arrive à l'émail, non que je puisse traiter à fond un tel sujet, mais comme MM. Christofle et Bouilhet l'ont tenté dans l'orfèvrerie, M. Barbedienne a recherché pour le décor du bronze les procédés du cloisonnage; — Tard a aidé les premiers et Thesmar a fait pour le second quelques beaux ouvrages.

M. Barbedienne avait conçu ce projet en maniant les vieux cloisonnés de la Chine, mais il ne pouvait se faire le copiste esclave des artistes du Céleste Empire, il ne voulait pas demander non plus comme Reiber aux Japonais leurs dessins; il rêva d'employer à un décor français les procédés d'émail à cloisons rapportées.

Thesmar mit en œuvre les moyens qu'il lui donna, et tout Paris a vu les grands plateaux où il a dessiné avec des fils d'or et peint avec des verres colorés le faisan doré et les canards. — Nous donnons le dessin d'un de ces plats. — La qualité des émaux est excellente et nous ne prononcerons pas entre l'orfèvre et le bronzier; mais si parfois Christofle copie de trop près les albums de Kioto[1], Barbedienne a de nos papiers

1. C'est à Kioto, dans la province de Musashi, que les Japonais publient les estampes dites de Nishiki-E.



LOUIS XIII, PAR RUDE.

(Exposé par M. Barbedienne.)

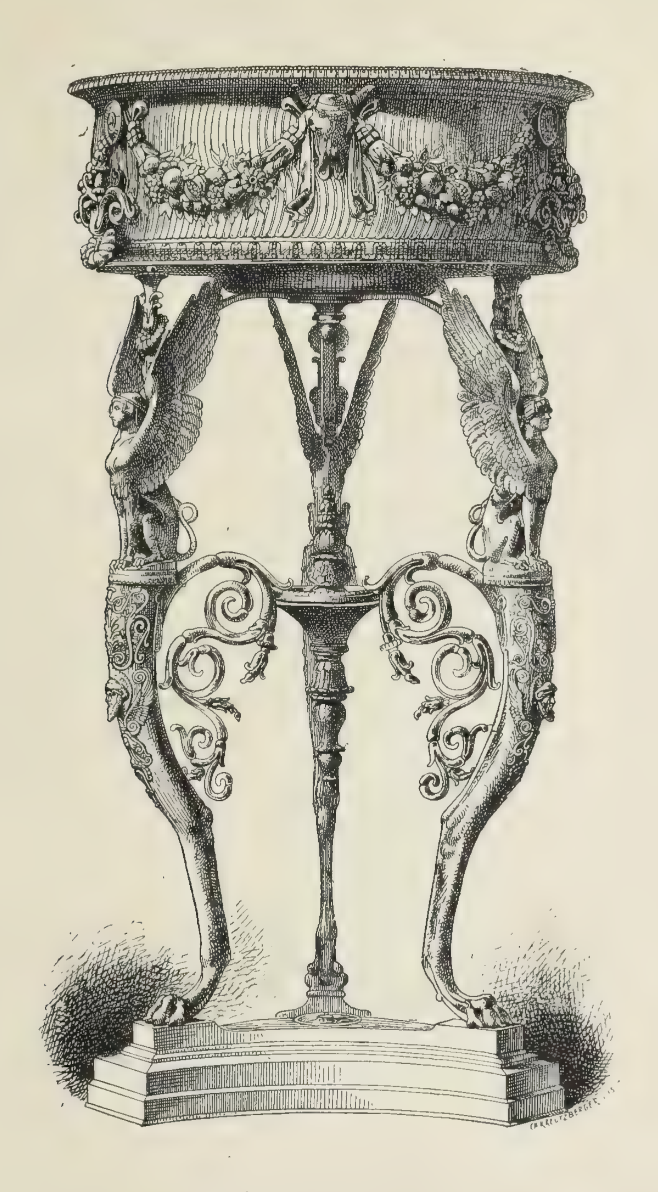
peints le procédé décoratif, et la glaçure du feu, le chatoiement de l'émail ne suffisent pas à détruire cette ressemblance.

Thesmar, qui s'est affranchi de toute direction, qui travaille seul et expose en son nom, a exagéré ce défaut. — Il a cru atteindre à de meilleurs effets en nuançant ses pâtes, en les fondant par des demi-tons : il a simplifié le tracé des lignes, mais le résultat est mauvais. La fine maille d'or ou de cuivre qui dessinait les alvéoles de son réseau brillant conservait une richesse qu'on regrette, et l'émail, en dépit de la difficulté vaincue, n'a guère plus d'attrait qu'une faïence peinte ou qu'une plaque de porcelaine habilement traitée.

Un artiste d'un grand mérite, c'est M. Serres; je l'ai déjà nommé plus haut. C'était un enfant de la bijouterie; son goût pour le dessin attira sur lui l'attention du patron; un riche négociant devina ses aptitudes, lui donna des maîtres; il apprit l'émail, s'adonna avec passion à l'étude et fit d'abord de petites plaques dans la manière de Boucher, qui furent montées en bijoux et eurent un certain succès. Barbedienne vit ses travaux, l'employa, et, séduit par ce talent naissant, se l'attacha exclusivement. Depuis, Serres travaille sans relâche; c'est un passionné dans son art : il est le rival de Claudius Popelin, de Meyer et de Courcy. Il ne procède pas ainsi qu'eux. Minutieux comme le dernier, il n'a pas de Claudius la grâce italienne, non plus que les hardiesses et les croustillantes lumières du second. Meyer et Popelin modèlent leurs blancs à la spatule, ils pratiquent l'émail à la façon des vieux Limousins; Serres, au contraire, ménage son blanc et donne à ses camaïeux une peau plus lisse, des effets plus adoucis; il emploie peu ou point les paillons, et cependant il obtient, quand il le veut, de puissants effets de couleur, comme dans la Sainte Famille, remarquable tableau d'émail auquel Barbedienne a fait un digne cadre. Une très petite partie de l'œuvre de Serres est exposée au Champ de Mars, et l'on jugera, par la qualité et par la quantité des pièces, du mérite de l'artiste et de l'opiniâtreté du travailleur.

Nous n'en disons pas plus sur les œuvres exposées par Barbedienne, et n'y ajoutons pas un éloge qu'il appartient à un autre jury de lui décerner publiquement; mais, puisque nous avons parlé des émaux appliqués aux bronzes, nous nommerons M. E. Cornu. Celui-là a plus qu'aucun cherché la coloration, non seulement en copiant par un procédé de fonte les champlevés et les cloisonnés byzantins, mais surtout par l'emploi des marbres onyx d'Algérie. C'est lui qui habillait de marbres bigarrés et veinés les négresses et les Arabes de Cordier; il a fait

ainsi quelques heureux essais à l'imitation des sculptures polychromes des anciens, mais il a peut-être abusé de cette lapidairerie dans la mon-



TRÉPIED EN BRONZE.

(Exposition de M. Barbedienne.)

ture des bronzes. Il y avait obligation pour lui, puisqu'il gérait une maison dont ces marbres sont la raison sociale et l'élément d'affaires; mais nos yeux se lassent à revoir dans la boutique du boulevard cette note point variée et quelque peu confuse. Cornu est un sculpteur, il des-

sine ses modèles, il conduit ses ateliers, et s'il obéit aux exigences commerciales de sa maison, ce n'est pas qu'il n'aspire à de plus attrayantes créations.

MM. Jules Graux, Levy, Raingo frères, Boyer, Aug. Lemaire, Ruffier, un débutant, Graux-Marly et Dagrin et Casse doivent être cités après parmi les fabricants les plus habiles.

Dans mon précédent article, je déplorais l'indifférence que montrent pour l'orfèvrerie nos artistes; il n'en est pas ainsi du bronze. Paris a sur les pentes de Ménilmontant toute une colonie de sculpteurs, qui, s'ils n'ont pas suivi les classiques enseignements de l'école, n'en sont pas moins pleins de verve et d'invention, et doués d'une facilité, d'un brio d'exécution qu'il faut reconnaître. Tous n'ont pas forcé les portes du Salon annuel des Beaux-Arts, mais tous sont enrégimentés dans cet art du bronze dont ils vivent et vers lequel toute leur intelligence est tendue. Le boulevard sépare les ateliers du Marais, c'est-à-dire du centre de la fabrication et de la vente, et c'est la digue qui seule les retient et les empêche d'envahir le commerce et de commander en maîtres.

Il est, en effet, difficile de jeter dans un moule spécial les esprits créateurs qui fournissent à trente bronziers et de les obliger à prendre pour chacun de ceux-ci une expression différente. Les bronzes portent la marque du fabricant, mais il n'est pas besoin de chercher la signature de l'artiste pour reconnaître Piat, Carrier-Belleuse, les Robert ou les Moreau. Leur œuvre devient gigantesque; ils alimentent les bronzes français, fournissent à la fonte de fer et au zinc; on vient de Londres leur demander des modèles; on les entraîne parfois, et ils s'en vont un an, deux ans, se mettre sous le pressoir anglais, qui en extrait de quoi nourrir sa céramique et ses meubles. Carrier a engendré plus d'amours et de nymphes que n'a d'habitants un gros chef-lieu de canton; et si Piat gravait son œuvre, il égalerait, ou mieux il surpasserait en nombre l'œuvre du plus fécond artiste du dernier siècle. E. Robert, malgré sa précieuse recherche et l'esprit qu'il distille en ses délicats ouvrages, a construit plus de vases, de statuettes et de pièces d'ameublement que n'en conserve un musée, et Mathurin Moreau, s'il regarde en arrière, doit voir une longue suite de blanches figures marquant les étapes de sa vie.

Il est malaisé de conduire ces artistes, qui, quoi qu'en disent quelques-uns, sont des maîtres, et qui marchent, parallèlement à l'art officiel, par des sentiers plus gais; le fabricant, fût-il habile comme Servant, ou connût-il son métier aussi bien que Perrot, le fabricant ne peut commander



VASE EN BRONZE.

(Exposé par M. Barbedienne.)

à ces natures primesautières; il a tout à gagner à leur ouvrir les voies, et son rôle se borne à recueillir l'idée, à la couver, à l'élever, à la polir dans sa forme.

Nul plus que M. Servant n'y pourrait réussir, et l'habile bronzier, qui cette année est aussi le rapporteur du jury, saura mieux que moi dire les mérites de l'invention et les labeurs de l'atelier. Il est parmi ses confrères le plus amoureux du métier; il donne à ses œuvres un caractère tout personnel, et sa griffe s'imprime à côté de la griffe du modeleur. On reconnaît à première vue un bronze de Piat fondu par Servant, comme on reconnaît le crayon de Mouilleron ou la pointe de Gaucherel dans la copie d'un maître. Dans le salon qu'il occupe au Champ de Mars, nous avons remarqué le grand vase de l'*Age d'or,* modelé par M. Robert, et que nous publions ici. La forme en est élégante, et sur les deux faces s'inscrivent en bas-reliefs deux scènes pastorales, tandis que le lierre et le houblon s'accrochent aux flancs et garnissent les anses. Notre unique critique porte sur le modelé des figures, qui manque de fermeté et de méplats.

Le même sculpteur a fourni deux grandes torchères de bronze doré, en style Louis XVI, une fort belle garniture Henri II, dont l'agencement compliqué est d'une grande ingéniosité, et puis une autre pendule et ses candélabres; Hébert, le sculpteur : un Bellérophon en bronze antique ayant des vigueurs à la Barye, une Vénus armée toute pleine de séductions, et surtout une Sémiramis dont on peut voir ici une fine et exacte reproduction.

M. Servant expose encore quantité de bronzes aux belles patines ou aux nuageux frottis d'or, que goûteront les délicats, et entre autres une nouvelle garniture de Piat, de style Louis XIII.

C'est de l'infatigable Piat qu'est aussi la grande horloge à glaces, où les bronzes s'allient à la marqueterie; de lui, une table en cuivre poli, de lui une garniture de bureau rocaille.

Ces trois pièces ont été exécutées par MM. H. Perrot et fils, et c'est par eux aussi qu'a été faite la charmante toilette renaissance, aux ors vieillis, aux bronzes éteints, où le bois, l'ivoire et l'étain se marient harmonieusement; c'est là encore une composition de Robert, à laquelle nous reprochons uniquement la construction étroite et trop tourmentée du miroir. M. Perrot est, de l'aveu de ses confrères, un des plus adroits bronziers, et il eût été dommage, quelque jolis qu'ils soient en sortant de ses mains, qu'il bornât sa fabrication aux petits bronzes.

M. Houdebine tient une place honorable dans cette école des jeunes, je dis jeunes par le goût et par le renouveau d'un style qui s'affirme et fait peu d'emprunts au passé. Les frères Robert ont modelé pour lui deux beaux vases, et Grégoire s'est inspiré de Greuze pour sculpter un naïf et joli visage, qui rappelle la *Cruche cassée*. Nous empruntons à M. Houdebine, pour la *Gazette,* un des candélabres de marbre et de bronze doré dont Aug. Moreau a fait les figures et Joindy l'ornement.



FLAMBEAUX EN ARGENT DE STYLE LOUIS XVI.

(Exposés par M. Barbedienne.)

Le nom de Joindy s'attache à plusieurs des meilleures pièces du bronze, et notamment au grand vase de course qu'a ciselé et qu'expose M. Point. Le profil en est très élégant; il rappelle par ses proportions, par la finesse des moulures et la souplesse des courbes, le magnifique modèle que le Louvre conserve dans la salle des bronzes antiques. Les anses à corps de pégases se découpent bien, et, par un parti pris très osé, l'artiste a noué sur la panse une grande palme qui coupe en son milieu le bas-relief imité du Parthénon. Je crois que l'éditeur de ce vase en aura un facile

débit auprès de toutes les sociétés hippiques; aucun modèle mieux que celui-là ne s'accorde avec leurs préférences.

Il n'est point aisé de découvrir Marnhyac; son exposition est reléguée dans un coin sombre, et, s'il a accepté d'être mis en cette place désavantageuse, c'est peut-être qu'absorbé par les travaux qu'il exécutait au Continental-Hôtel, il redoutait de ne pas tenir à l'Exposition le rang qu'il ambitionnait ; c'était une crainte mal fondée, car, avec des pièces capitales comme le baromètre de marbre et de bronze qui appartient à M. Émile de Girardin, et les deux grandes torchères de Piat, on peut prétendre aux meilleures places. En effet, ces deux ouvrages sont des plus parfaits dans son œuvre : l'un de style Louis XIV, entièrement exécuté en bronze mat et doré, porte sur ses quatre faces, en de robustes ornements, les figures des quatre éléments et leurs attributs ; l'autre est bien connu des artistes : debout sur une triple vasque de marbre rouge se dresse fière et belle en sa nudité une jeune Indienne; son corps souple est admirablement sculpté dans un bloc de marbre noir et ses hanches sont à peine voilées sous une fragile ceinture de plumes en bronze doré ; — ses deux bras relevés soutiennent les lumières qu'elle porte sur sa tête. — C'est de la grande décoration, et c'est de tradition dans une fabrique qui a commencé sa fortune avec les œuvres de Clésinger.

J'aime pour ma part le mélange du bronze et du marbre, mais non pas quand on réduit le marbre à de trop mignonnes proportions; c'est une mode qui nous vient d'Italie et qui, malheureusement, tend à se propager. Elle veut des statuettes de marbre blanc pour nos cheminées, nos consoles et nos étagères, mais la fabrication de ces figurines exigerait la main d'un artiste, et souvent elle est abandonnée à des praticiens qui ont plus souci du détail que de la vérité anatomique. C'est pour cela que le Pierrot voleur et le Galant arlequin de Carlier sont mieux réussis que la Source de Falguières : ces deux gracieux personnages à la Watteau ont de spirituels détails bien plus faciles à rendre pour le praticien que les nus de la femme. Il ne faut pas non plus qu'un art emprunte à un art voisin, et M. Falguière, avant de modeler la Source d'Ingres, avait fait la même faute en copiant la Phryné de Gérôme.

Émile Carlier, que j'ai nommé, est à Marnhyac ce qu'est à Barbedienne Constant Sévin. Élevé par Feuchères, il a grandi dans l'atelier, il possède son art, il sait le métier, et c'est à lui qu'est due la belle pendule des Femmes implorant l'Amour et le grand surtout de l'hôtel Continental auquel est emprunté le *Triomphe de Neptune,* qui figure à l'Exposition.

Tous les sculpteurs n'abandonnent pas aux mains du fabricant l'exécution de leurs modèles. Mène et Caïn éditent eux-mêmes. Fremiet surveille chez More l'achèvement de ses bronzes; il veut que le coup de pouce et la dent de l'ébauchoir transparaissent sous le cuivre, qu'on abatte la couture du moule, rien de plus. Nous revoyons avec plaisir ses nombreuses créations : le Centaure et l'Ours, les Chevaux de halage, le Chef gaulois, le Cocher romain, la belle réduction du Duc d'Orléans de Pierrefonds, la Jeanne d'Arc à genoux, la Jeanne d'Arc à cheval, et son dernier modèle, un Saint Michel très mouvementé, mais qui tient plus d'un fougueux homme d'armes que d'un archange.



VASE ANTIQUE EN ARGENT, DU MUSÉE DE SAINT-GERMAIN.

(Reproduction exposée par M. Barbedienne.)

Après Fremiet, qui est un animalier d'une grande valeur, il faut citer Isidore Bonheur. M. Peyrol est son éditeur.

Nommons encore Pautrot, Vallon et Meissner. Ce dernier est l'auteur et l'éditeur tout ensemble d'une série de fantaisies ingénieuses, bien supérieures aux inventions viennoises. Un grand seigneur artiste l'a choisi cette année pour fondre et ciseler ses œuvres. C'est lui qui édite le Vieux Soldat de Waterloo et la Marie-Antoinette, dont l'original est dans la galerie anglaise. On sait que ces deux statues sont de lord Ronald Gower, le frère du duc de Sutherland.

Si nous en avions la place, nous pourrions, remontant de ces bronzes d'étagère à la colossale statue de Charlemagne, étudier chez Thiébault

l'art de la fonte et visiter en même temps Durenne et le val d'Osne, les Keller de notre temps, et d'autres non moins habiles, mais plus modestes en leurs visées, Auxenfants, Gonon et Gruet.

Il y aurait injustice à ne rien dire du zinc. Ce n'est plus un art de contrebande, c'est désormais un élément sérieux du décor en métal, qui tient le milieu entre la galvanoplastie et la fonte de fer. La grande jardinière avec figure servant de torchère, qu'a modelée pour Ranvier M. Piat, ferait dans un vestibule le même effet qu'un bronze. Le zinc choisit mieux ses modèles et l'exécution en est parvenue à une perfection inespérée. Drouart, ce pauvre et regretté Drouart, qui vient de mourir en pleine force et en pleine activité, Drouart a aidé à ce progrès avec Blot, son beau-frère, et parmi toute leur exposition je signale aux amateurs la jolie statuette de Bianca Capello par Chedeville : elle a toutes les finesses d'un joli bronze.

Je voudrais, avant de clore ces pages, faire une course rapide dans les galeries étrangères, non pas pour la facile satisfaction de constater l'excellence de notre fabrique française : nos bronzes ont moins que notre orfèvrerie même à craindre une concurrence extérieure, mais pour signaler quelques tendances et prendre un exemple ou deux.

La Prusse, qui seule eût montré quelque supériorité dans cette branche des arts, n'a pas paru. L'Autriche, au contraire, fait montre de ses nombreuses fabriques, mais, quelque importantes qu'elles soient, nous n'y trouvons à admirer qu'une ingénieuse fantaisie. Les bronziers viennois dépensent en petite monnaie beaucoup de goût et d'habileté; mais si parmi les grandes figures exposées dans les jardins et aux Beaux-Arts, nous en avons admiré quelques-unes fondues en bronze, la transition est brusque de là à ces bibelots d'étagères qui vivent ce que dure une mode. Encore faudrait-il mettre plus de discrétion à s'emparer de nos créations et ne pas exposer en France des modèles français à peine démarqués. Où M. F. Bergmann a-t-il pris idée de sa lampe à jeu, sinon à Vienne, où Mellerio de Paris avait exposé en 1873 une jolie lampe de même construction, dont les motifs, sculptés par Philippe May, ont été peu changés ? Et qui a permis à M. Dziedzinsky et Hanusch, de Vienne, d'estropier en les imitant les quatre superbes nègres qu'avait sculptés Arnaud ? Est-ce parce que Baugrand est mort, lui qui en était l'éditeur, que ces messieurs se croient en droit de mettre ces figures à toutes sortes d'emplois? Je préfère de beaucoup à tous ces petits bronzes les grilles et les candélabres en fer forgé de Milde, qui va de pair avec nos meilleurs serruriers artistes.

Enfin je ne quitte pas l'Autriche sans réparer une omission faite dans mon chapitre de l'orfèvrerie : je n'y ai pas nommé M. Klinkosch, qui tient dans son art la première place à Vienne.

Dans l'exposition russe, près de Sasikoff et de Khlebnikoff, les orfèvres, il y a M. Chopin, l'habile bronzier. Il n'était pas possible de



PLAT EN ÉMAIL CLOISONNÉ.

(Exposé par M. Barbedienne.)

transporter de Saint-Pétersbourg ou de Moscou les gigantesques travaux de bronze que fait pour les palais ou les églises cet habile fabricant, un Français du reste, mais nous avons retrouvé dans son salon les jolies scènes russes de Lanceray. Lanceray est un artiste de race; il tenait bien son rang aux Champs-Élysées en 1877, à côté de Mène, dont il a la science et la délicate élégance, avec un charme étrange en plus. Les épisodes qu'il choisit sont dramatiques ou touchants; il a vécu chez les Tcherkesses,

et c'est avec la cire qu'il nous raconte leurs chasses, leurs combats et leurs amours. Ces groupes ont conquis la faveur du public, et il en est qui sont vendus par avance à quarante exemplaires. Deux autres sculpteurs



VASE DE « L'AGE D'OR », EN BRONZE.

(Exposé par M. Servant.)

russes, Tchijoff et Lavertsky, ont chez M. Chopin d'importantes figures, et nous avons été surpris de l'habileté des fondeurs et des ciseleurs de leur pays.

Placido Zuloaga a été placé par le jury international dans la classe XXV;

nous en sommes bien aise, ce nous est un prétexte pour parler de l'habile et sympathique artiste espagnol en même temps que d'un artiste français,



SÉMIRAMIS, SCULPTURE DE M. HÉBERT.

(Buste en bronze exposé par M. Servant.)

M. Dufresne, que nous réclamons comme nôtre, bien qu'il soit plus étrangement classé encore.

Zuloaga est actuellement le maître de tous les damasquineurs français, italiens, belges ou espagnols. Doué d'une étonnante fécondité, il exécute ou fait exécuter, tant à Eibar qu'à Saint-Jean de Luz, une innom-

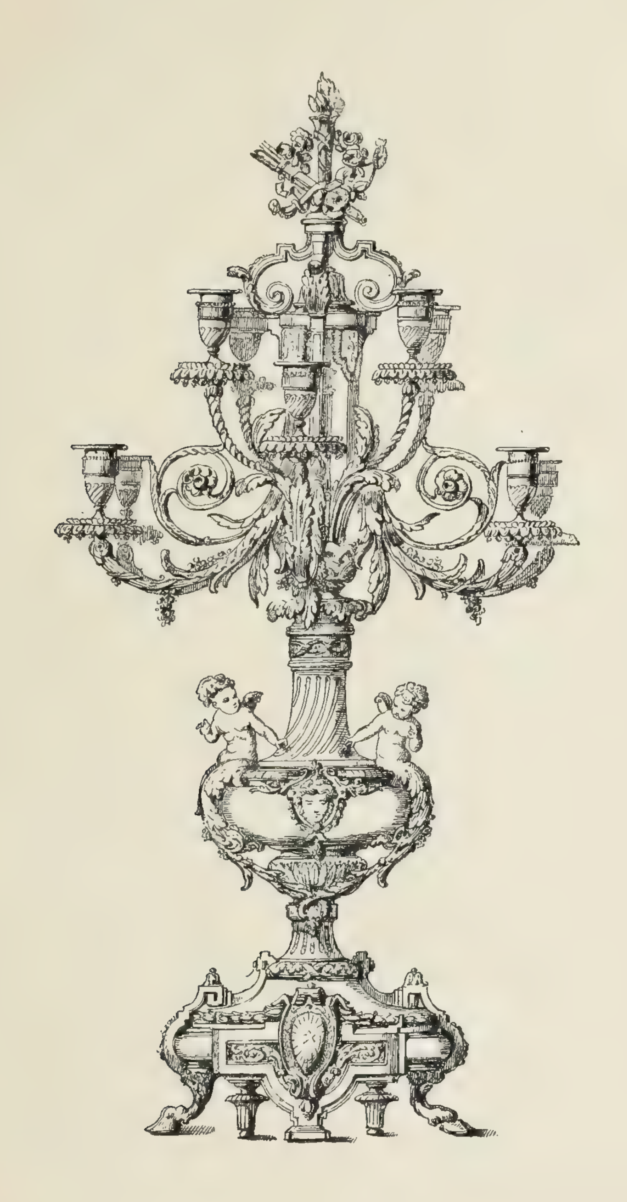
brable quantité d'objets : bijoux, coffrets, poignards, vases et plateaux dont les dessins toujours variés couvrent d'or les surfaces sombres du fer. Quelque belles que soient les pièces qu'il expose, il ne faut pas juger par celles-là du talent de l'homme; c'est à Londres, chez un amateur passionné de cet art, que sont réunis les plus beaux ouvrages de Zuloaga. Il doit rester dans ses veines quelques gouttes du sang more, et c'est la raison de la perfection qu'il a su donner à de grands vases hispano-arabes qu'il a brodés d'une dentelle d'or fin, plus riche, plus variée, plus fine que les dessins de l'Alhambra. Si ces vases, et le grand plateau qui fut terminé l'an dernier par l'artiste, avaient pu figurer à l'Exposition, ils eussent été classés au premier rang. C'est par Zuloaga qu'a été exécuté en fer forgé, ciselé, damasquiné et incrusté, le tombeau du général Prim.

M. Dufresne, de Paris, n'est pas damasquineur à la façon de notre Espagnol; il a des procédés à lui, procédés d'épargne ou de placage que nous n'essayerons pas d'expliquer maintenant, mais qui sont employés à produire de charmants dessins. Les armes, les boucliers, les casques, les buires et les plateaux damasquinés que contient sa grande vitrine de l'avenue Rapp en sont de tous points les plus parfaits morceaux. M. Dufresne, qui n'est pas un marchand, mais un artiste amateur qui modèle et cisèle avec passion, se livre à la statuaire, à l'orfèvrerie, aux bronzes et aux bijoux tout ensemble. Son groupe d'Hercule et d'Hésione est d'un mouvement puissant, et la grande Coupe du plaisir, coupe bien peu profonde pour satisfaire à tous ceux qui en ont soif, est d'un beau décor. La Coupe du plaisir et les visées philosophiques de l'inventeur nous pourraient inciter à décrire aussi le colossal Vase des ivresses de G. Doré, qui est à quelques pas plus loin. Nous y renvoyons le curieux, qui sera dédommagé de la recherche de ce rébus par le plaisir d'y admirer quelques bien jolis morceaux perdus dans la masse.

La Chine a des émaux cloisonnés, des plats, des écrans, des bols, des brûle-parfums, des animaux, des vases, les uns nuancés et fondus, les autres criards et mal équilibrés de tons; pas n'était besoin d'indiquer en un catalogue quels sont les émaux anciens et quels sont les modernes. C'est une lourde faute à ces rusés marchands, d'avoir en leur bazar de vente fait un tel mélange, et, bien que parmi leurs bronzes il y ait quelques beaux spécimens dignes d'être classés chez M. Cernuschi, leur fabrication actuelle accuse une décadence qui est d'autant plus frappante que les bronzes japonais sont rangés à côté.

A ceux-ci le grand succès de l'année; artistes et gens du monde ont

la même passion pour les habiles ouvriers de Kanasawa et de Takaoka. C'est dans ces deux villes du Japon que sont les meilleurs artisans du



CANDÉLABRE LOUIS XVI, EN BRONZE DORÉ.

(Exposé par M. Houdebine.)

bronze, et, toute réserve faite de mœurs, d'usages, de goût et d'idéal, avouons que nous n'égalons pas, dans l'art de fondre et de ciseler, ces inimitables et féconds artistes.

Je fais cette différence de nos mœurs et de notre idéal, parce que je

vois avec peine que l'admiration qu'on professe pour les produits du Japon nous porte peu à peu à copier ses types et que ce serait un grand dommage. Notre imitation se doit borner au décor, à certains grands partis de couleur, à certaines lois nouvelles de symétrie, à certains alliages et à certaines patines, mais pas au delà.

De tous nos arts, avouons que celui du bronze a été le plus sage. Il ne s'est pas jeté follement, comme le meuble, la céramique, l'orfèvrerie et les papiers peints dans la copie servile des dessins japonais. C'est seulement à la monture des faïences, à l'ornementation des lampes et de quelques pièces du mobilier qu'on a mis cette sauce japonaise qui coule à flots dans nos autres industries. La raison de cette froideur est dans l'éducation du sculpteur. L'idéal pour lui est cette beauté grecque, cette perfection du type humain que jamais il n'atteint, mais vers laquelle il tend sans cesse et qui, à travers les modes, les styles, les caprices les plus bizarres et les ornementations les plus feuillues, reparaît comme un rayon de soleil à travers les nuages. L'art japonais est l'antipode de cette beauté; il cherche dans la nature, dans la plante, dans l'insecte qui rampe, dans les infiniment petits, les éléments de ses dessins. Il poursuit l'oiseau dans l'air, il copie les vastes horizons que coupent ses montagnes coniques. Il aime les dessins lavés de gris, de bleu, de rose tendre; ses formes sont estompées, ses croquis inachevés, le trait toujours est interrompu comme un rêve coupé par le réveil. C'est par ces côtés-là qu'il charme et captive le peintre; mais le sculpteur, lui, est invulnérable à cette séduction, qui menace de devenir une maladie. On n'a pas eu raison de lui en faisant défiler dans son atelier des chevaux ramassés et poilus, des chiens ronds, des tortues à nageoires, des dragons à trois griffes, à la tête flasque, aux dards aigus. Les tigres menaçants, noyés dans des vagues crochues, n'ont pas constitué pour nos sculpteurs ornemanistes un style digne d'étude.

Ils ont eu raison; mais, s'ils doivent fuir l'imitation des formes exotiques, c'est à eux qu'il appartient de dérober le secret des fontes à cire perdue, des alliages de cuivre, des placages d'or, des laques sur métal, des ciselures grasses et fermes, des transparences d'argent[1], des niellures, des émaux. Cette perfection de l'outil, cette science du métier, c'est à eux de l'allier au goût de l'artiste, à la poésie d'une forme idéale. Chez Barbe-

1. Voir le plat d'argent de Minoda, où certain poisson transparaît dans la vague (classe XXIV. — n° 2).

dienne, il est un fondeur déjà, M. Garnier, qui égale par ses moulages sur nature les plus beaux échantillons japonais. Ses homards, ses insectes et ses feuilles sont aussi remarquables dans leur petitesse que dans son ampleur le brûle-parfums japonais qu'accompagnent les grands paons et les pigeons. Les deux fondeurs ont eu mêmes malices, et leurs bronzes sans retouches ont été coulés dans des moules, où par avance étaient fixées les parties les plus délicates et déjà fondues de l'objet : pattes, ailes, antennes faites à part se soudaient ainsi dans la masse. Ce qu'a trouvé Garnier, le fondeur, le chimiste, l'émailleur, le ciseleur le trouveront chacun en sa voie : c'est à cette étude que doivent tendre de toute leur énergie nos fabricants français.

L. FALIZE fils.



LES

INDUSTRIES D'ART AU CHAMP DE MARS

III

LES MEUBLES.



'EST avancer aujourd'hui une vérité devenue banale, tant elle est indiscutable pour la science et démontrée par les faits, d'écrire que le mobilier d'un peuple peut être considéré comme l'expression sincère et tangible de son tempérament et de son génie particuliers. Chaque époque de son existence se trouve nettement caractérisée par la physionomie originale des objets qu'il a créés pour la satisfaction de ses besoins, de ses goûts, de ses fantaisies et de ses caprices. Le sentiment de l'harmonie est inné dans l'homme, quel que soit l'état de sa civilisation. Il aime à trouver partout un reflet de sa personnalité, et sa préoccupation constante, autant en vertu de ce sentiment que par instinct de domination, est de l'imprimer profondément sur toutes choses.

L'examen attentif de l'art industriel et surtout du mobilier d'un peuple est donc, pour arriver à le connaître et à le juger sérieusement, un moyen aussi sûr et aussi rapide que l'étude de son histoire; et c'est, bien souvent, moins dans la conception de telle théorie sociale et politique, dans l'application de tel système religieux que dans les productions artistiques, dans la manière de se vêtir ou de se loger, que l'on trouve des renseignements précis sur son caractère et son génie.

Pour les périodes de création, du moyen âge à la Restauration, les analogies entre le mobilier et le caractère national sont évidentes, et il

serait facile d'écrire des pages entières de parallèles piquants et curieux sur les *chayères* des barons farouches du moyen âge, les pourpoints tailladés des gentilshommes galants de la suite de Henri II, de Henri III, et les gracieuses productions de la Renaissance, sur les excentricités galantes de la Régence et la fantaisie mondaine des créations de ses artistes industriels. A partir de la Restauration, on ne crée plus rien, on réédite; du moyen âge on passe au XVIII[e] siècle, amalgamant tous les styles en vertu d'une méthode éclectique qui n'a produit que très rarement des résultats sérieux.

Nous en sommes pour l'heure au Louis XV et au Louis XVI. Parcourez avec attention la longue galerie du mobilier dans la section française, vous n'y trouverez guère que des reproductions et des imitations des œuvres de ces deux époques. Le XV[e] siècle, qui a été si fort à la mode autrefois au temps du romantisme, n'a conservé que de très rares fidèles. Peu ou presque plus de ces lourdes crédences en chêne brut, de ces immenses lits encourtinés, de ces buffets massifs et disgracieux, où le travail est secondaire, véritables anachronismes artistiques dont le moindre défaut était de jurer effroyablement avec le caractère de nos habitations modernes. S'agit-il d'une reconstitution du mobilier d'un vieux castel à mâchicoulis, nous ne contestons point qu'il n'y ait quelque mérite à faire une reproduction réussie; mais en telle circonstance, ce n'est pour ainsi dire plus de l'art, mais de l'archéologie. Il ne suffit point d'entasser sculpture sur sculpture pour faire de la Renaissance ou du moyen âge, de surcharger d'incrustations, de bronzes ciselés, des meubles en chêne ou en bois de rose, pour créer une œuvre du XVIII[e] siècle. L'intuition du sentiment intime de ces époques et la restitution de quelques-unes des qualités particulières qui forment le caractère et le charme de leurs productions sont indispensables. Ce n'est qu'à ces conditions que l'on fait œuvre d'artiste. Laissons donc les *huches* bardées de fer et les *chayères* au Musée de Cluny. Elles ne conviennent point à notre siècle d'élégance.

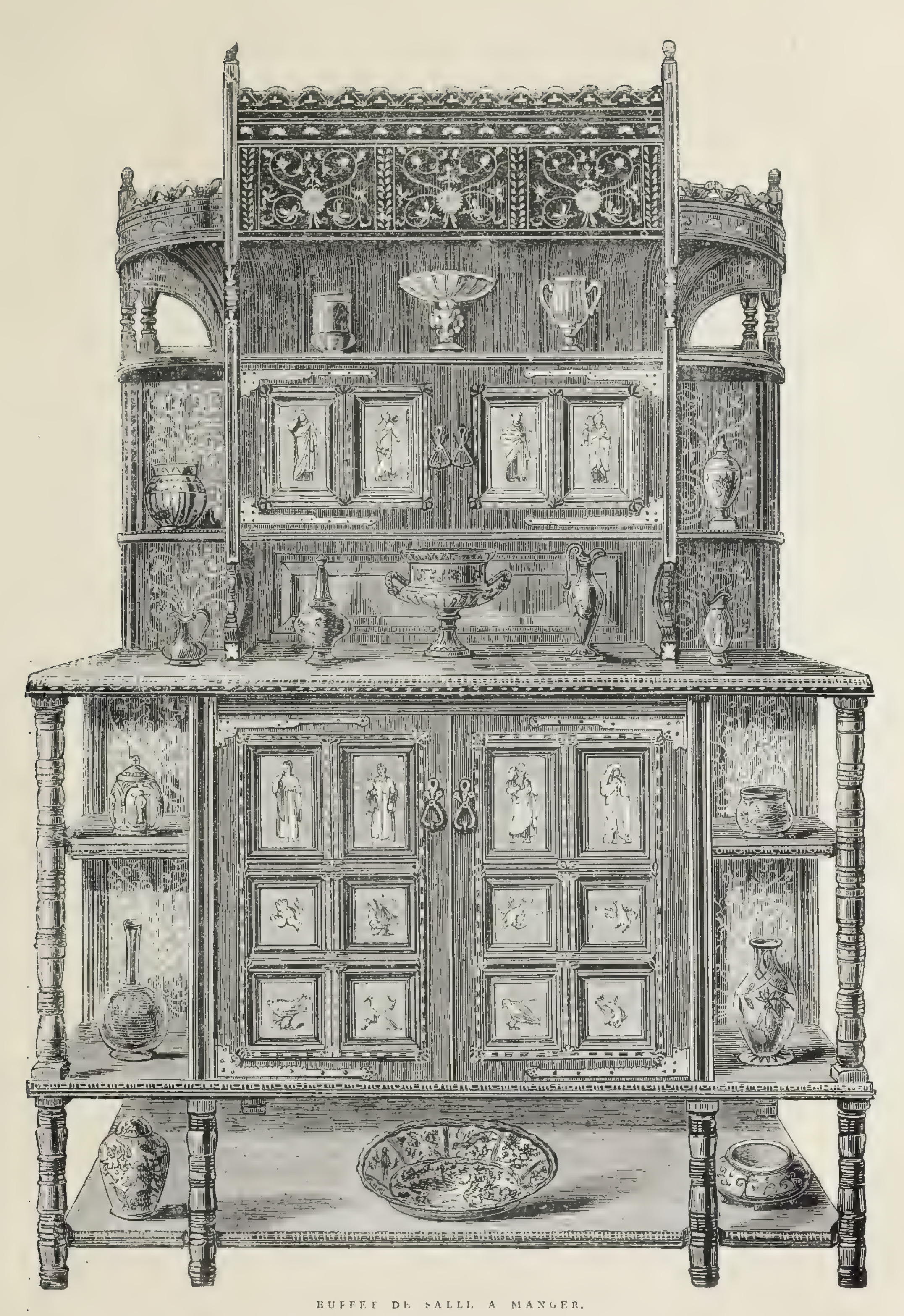
La Renaissance est encore fort cultivée dans le grand mobilier, en dehors des fantaisies de luxe, cabinets, meubles à bibelots qui appartiennent généralement à ce style. Mais la plupart de ceux qui s'y adonnent semblent vouloir transiger avec le goût du jour, en s'inspirant des modèles de l'école italienne, aux formes plus sveltes et plus gracieuses que dans les œuvres de la renaissance flamande ou française.

Pour corriger la sévérité du ton uniforme du chêne, du noyer ou de l'ébène, ils jettent çà et là sur les corniches, sur les panneaux et les pi-

lastres, la note gaie et lumineuse d'un médaillon en émail, d'une applique de marbre ou de métal. Mais la dominante est le XVIIIe siècle : les commodes à marqueterie de bois de couleur, les chiffonniers, les bureaux aux bronzes finement ciselés et dorés, les armoires-étagères aux vantaux décorés de porcelaines galantes, les tables à la ceinture de bronze ajourée, aux pieds sveltes avec des cariatides de Clodion formant gaine. L'emploi du bronze dans le meuble a pris une extension si considérable et si caractéristique, qu'à voir certaines exhibitions on se croirait volontiers contemporain de Mme de Pompadour ou de Marie-Antoinette.

Une évolution aussi nettement accusée ne saurait être le résultat imprévu d'une fantaisie du hasard ou d'un caprice inconstant de la mode. Elle doit correspondre à une évolution qui s'est produite dans le goût du public. Entre chaque branche de l'art il existe toujours une corrélation très intime; il serait facile d'en multiplier les exemples. Pour encadrer les portraits de Van Loo, de Nattier, de Coypel, de Tocqué et de de Troy, les fêtes galantes et les conversations de Watteau, les fantaisies mythologiques, les bergeries de Boucher, les baigneuses de Falconnet, les bacchantes de Clodion, il fallait les décorations de Boffrand, de Robert de Cotte, d'Oppenord, de Slodtz, de Meissonier, les meubles à végétations de bronze luxuriantes, ciselées par les Caffieri et les Crescent, les cuivres dorés se déroulant en guirlandes capricieuses, et s'accrochant à des volutes d'une fantaisie audacieuse : tout y forme une harmonie parfaite. Aux compositions calmes et sévères de David, convenait le mobilier rigide de Percier et de Fontaine.

Aujourd'hui l'art français est entré dans une période de transition. L'originalité puissante, l'esprit de novation audacieuse font défaut. Il n'y a plus ni classiques purs, ni révolutionnaires *irréconciliables;* l'opportunisme a envahi l'art comme il l'a fait de la politique, mais avec moins de succès. Les uns et les autres se font des concessions. Or si dans le commerce de la vie les concessions produisent l'harmonie, en art elles sont fatales. Pour faire de la bonne peinture, disait un maître, il faut avoir surtout l'esprit de parti. A cette peinture de période de transition nous paraît convenir heureusement un art industriel gracieux, aimable, lumineux, plein de goût et d'esprit, sans exagération de formes, sans prétention à la grandeur et à la majesté, l'art du XVIIIe siècle qui, s'harmonisant si agréablement avec les Greuze, les Joseph Vernet, le Lagrenée, les Fragonard, les Restout, etc., ne saurait être disparate avec nos tableaux de genre actuels, nos portraits intimes et nos paysages. La tona-



BUFFET DE SALLE A MANGER.

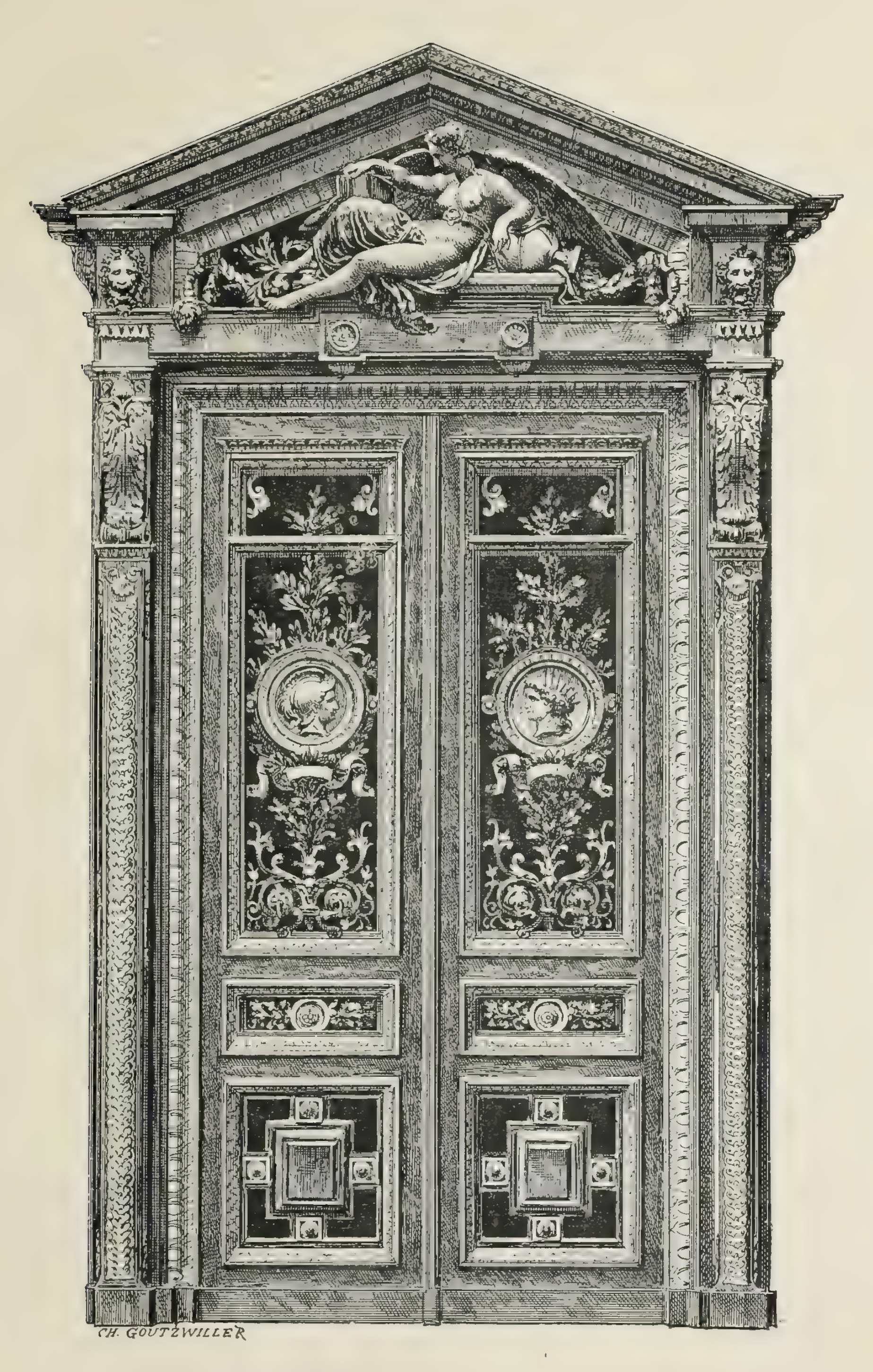
(Exposé par MM. Collinson et Lock.)

lité joyeuse des ors finement ciselés, des appliques de marbre, des faïences, est la *complémentaire* harmonique du coloris généralement un peu sourd des œuvres de l'école actuelle; et l'élégance des formes, la recherche des lignes droites finement détachées nous paraissent correspondre assez exactement à la manière qui domine présentement parmi nos artistes.

L'absence d'une école bien caractérisée avec des tendances uniformes ne nous permet guère, il est vrai, de définir d'une façon précise, en ce qui concerne la France, cette corrélation entre les productions de l'art industriel et de l'art pur. Les unes et les autres se ressentent incontestablement de cet état indécis de transition, d'attente et de recherches où ils se trouvent tous les deux. Mais, si nous passons de la section française à la section anglaise, cette corrélation devient si évidente qu'elle frappe les visiteurs les moins préoccupés d'y apporter leur attention. Dans ces loges du groupe du mobilier, si habilement arrangées par les exposants britanniques et qui donnent, comme un décor de théâtre, une vue en perspective d'intérieurs complètement décorés, avec leurs dressoirs encombrés de poteries et de bibelots, leurs fauteuils, leurs tables à ouvrage, leurs jardinières, leurs tentures et leurs tapis; dans le pavillon luxueux du prince de Galles, dans les cottages de l'avenue des Nations, décorés par MM. Collinson et Lock, Jackson et Graham, partout enfin nous retrouverons ces tonalités particulières, qui ne permettent pas d'hésiter un seul instant sur la provenance d'un tableau de l'école anglaise moderne, et ce caractère d'intimité et de simplicité dans le détail, qui donnent un si grand charme et un caractère d'originalité si personnel aux œuvres de Millais, de Leslie, de Walker, de Boughton, de Morris, etc.

Dans leur mobilier comme dans leur peinture, les artistes anglais apportent le même tempérament de coloristes délicats et le même sentiment. Mais cette manière nouvelle, que nous pourrions appeler une révolution artistique, a-t-elle eu en industrie des conséquences aussi heureuses et aussi importantes qu'en art pur?

Sans être très complexe, la question doit être examinée à deux points de vue. Il est incontestable que la décoration intérieure, la partie de l'ameublement qui incombe plus particulièrement au tapissier, a fait des progrès sérieux et a obtenu beaucoup de succès dans ces installations d'intérieurs. Les tentures de tonalités sobres, de nuances paisibles, reposent agréablement le regard. Les tons plus lumineux des rideaux, des étoffes de siège, avivent ces nuances, et sur cette gamme de couleurs doucement modulée,



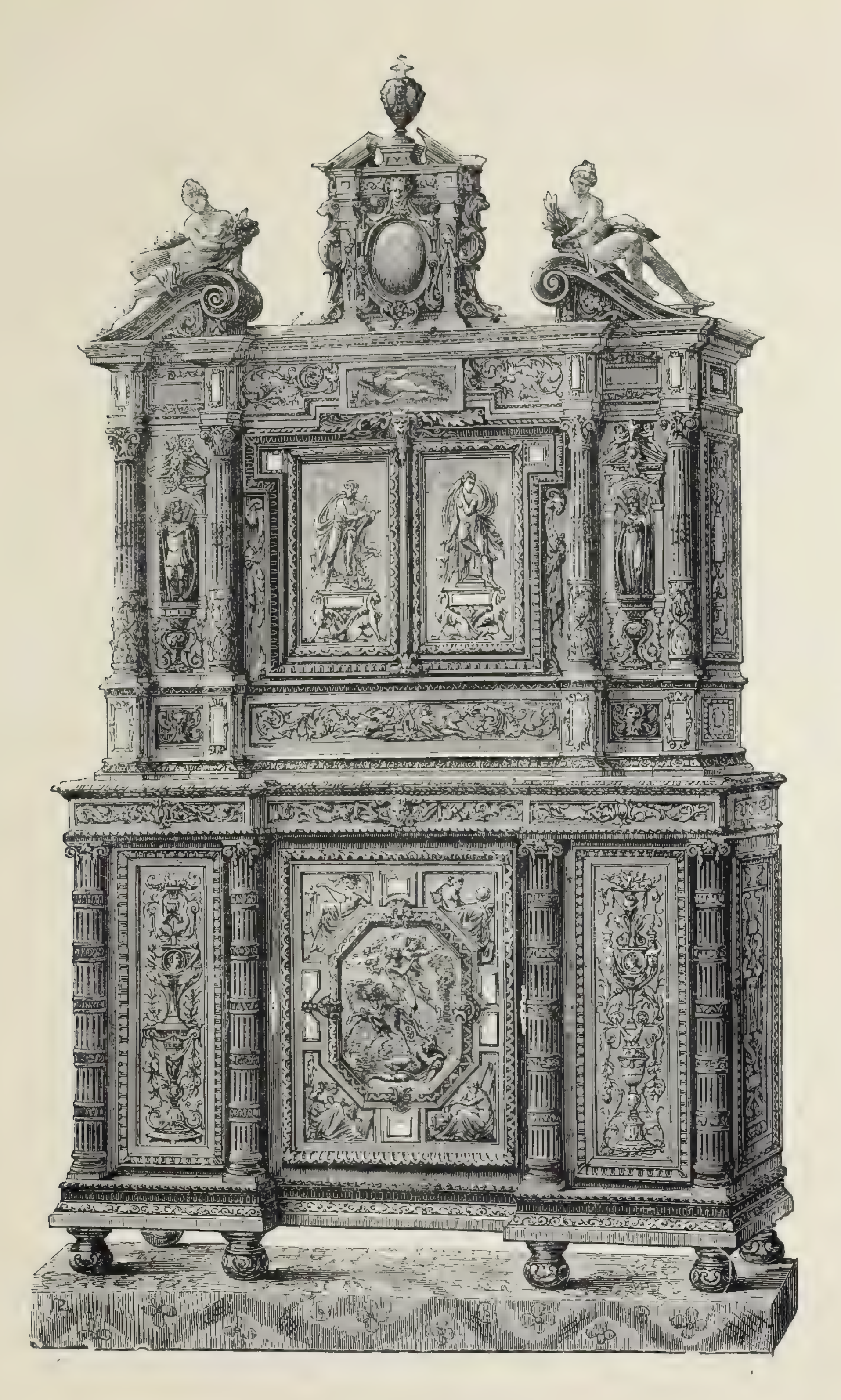
PORTE EN BOIS SCULPTÉ, POUR UNE SALLE DE BIBLIOTHÈQUE.

(Exposée par M. Fourdinois.)

se détachent comme des variations légères les notes les plus accentuées des crédences en noyer verni, des cabinets-vitrines en acajou, en érable ou en citronnier, des étagères décorées de faïences de Rouen, de porcelaines de Chine et de bronzes. Une aquarelle, un tableau, un émail, un plat persan ou hispano-arabe, disséminés çà et là dans un désordre pittoresque, rompent l'uniformité tonique de la tapisserie et le tout forme une symphonie charmante, pleine d'une saveur originale; mais..., car il y a fâcheusement un mais, cela ressemble trop souvent à du mobilier de théâtre. Si le tapissier a réussi dans l'ordonnance de cette installation, l'ébéniste fait souvent défaut. Tous ces meubles grêles, sans ornementation, sans le travail de l'artiste qui centuple par son talent la valeur de la matière, ressemblent à des bâtis d'accessoires. On craindrait de poser sur les crédences, les buffets ou les étagères quelque chose d'un peu lourd, de peur de les voir s'affaisser. Une miss éthérée et diaphane semble, seule, pouvoir loger sûrement dans un intérieur de ce genre.

Le goût du bibelot, qui a pris en Angleterre une extension plus considérable peut-être encore qu'en France, paraît exercer actuellement une très grande influence sur l'industrie du mobilier. Le salon, le boudoir, la chambre à coucher sont devenus des cabinets d'antiquaires et d'amateurs. On ne voit partout que crédences, armoires-vitrines, étagères, buffets à vantaux vitrés, consoles, dressoirs à trois ou quatre étages, avec réduits et étagères en accotement.

On a exhumé le style anglais ancien, dit de la Reine Anne, qui favorise par ses dispositions architectoniques, dont le dressoir est la base, cette manie d'exhibition. Ce style depuis deux ans est devenu fort à la mode et a pris par delà la Manche les proportions de l'épidémie de moyen âge qui s'était produite chez nous après 1830. On ne rêve que de *Reine Anne*, et chacun, baronnet, marchand de la cité ou simple cockney, veut avoir un salon en « style ancien ». Quelques-unes de ces restitutions sont intéressantes et faites avec assez de goût. Ainsi MM. Brown frères ont exposé un meuble de ce genre, en ébène, décoré de filets d'or, aux panneaux garnis de glaces en losange, qui ne manque point d'un certain caractère; MM. Shoolbred, James et C[ie], un buffet de salle à manger d'une heureuse physionomie; M. J. Lamb, de Manchester, une vaste crédence en chêne brut avec ferrures de cuivre, pleine de caractère; MM. Jackson et Graham, un chambranle de cheminée en chêne, avec garniture de cuir de Cordoue et plaques de faïence décorée entourant le foyer, d'une exécution remarquable. Mais, comme il arrive presque toujours, le plus grand nombre est



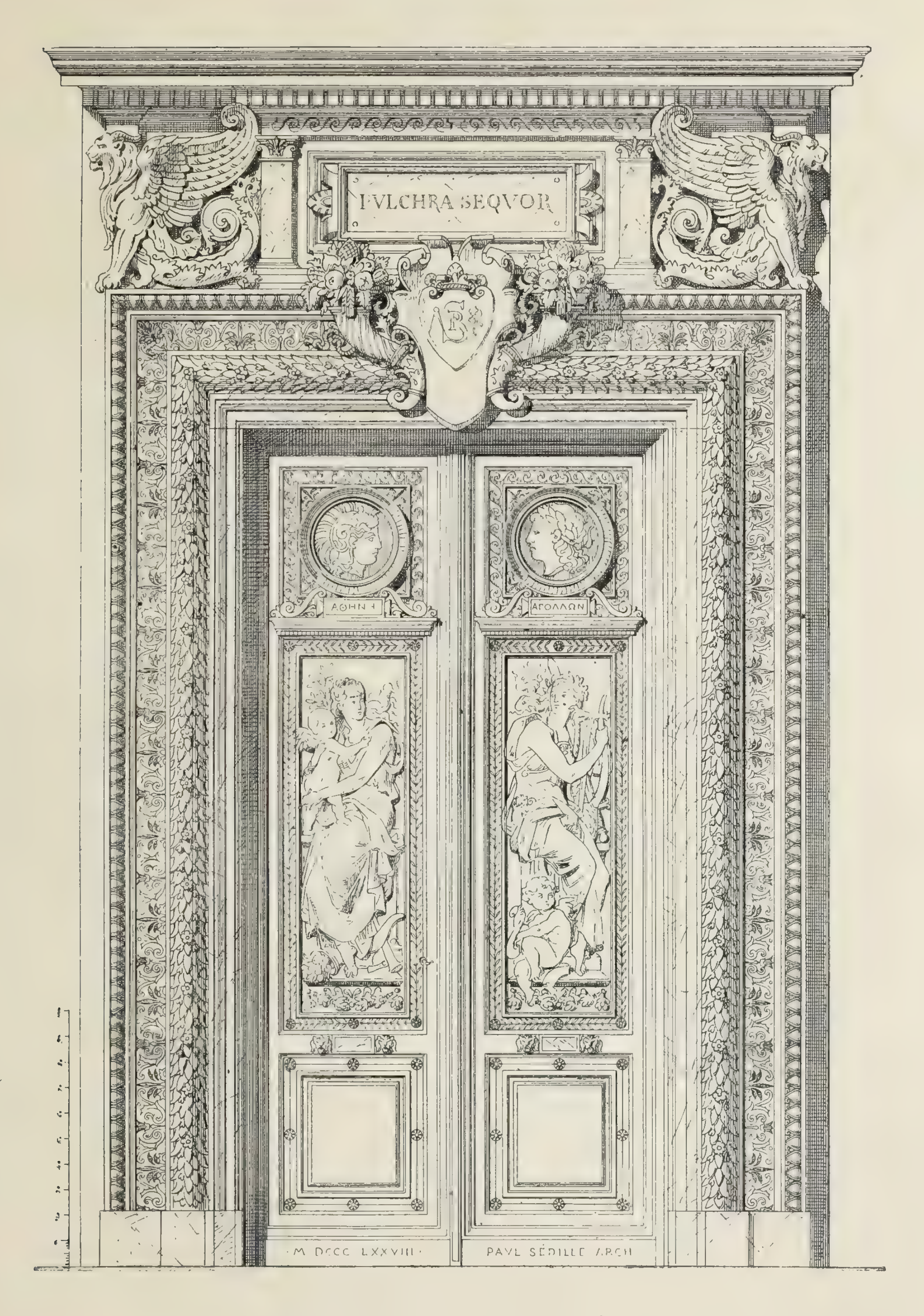
MEUBLE DE STYLE RENAISSANCE.

(Exposé par M. Fourdinois.)

déplorable. Pour accentuer le caractère local et chronologique, les artistes sont allés chercher les modèles les plus archaïques et les plus compliqués de fantaisies étranges et de détails singuliers. Les uns, comme MM. Collinson et Lock, ont couvert les panneaux de leurs buffets de peintures imitant les tapisseries historiées, ou comme MM. Ebbut de Croydon et Thomas Hall d'Édimbourg, ont placé sur les fonds des galeries, sur les pilastres et les panneaux de leurs buffets, de véritables compositions extraites des chroniques nationales, qui donnent à ces meubles la physionomie de retables du XIV[e] siècle. D'autres, renchérissant encore sur leurs confrères d'autrefois, multiplient les réduits, les galeries, superposent les étagères et installent volontiers sur le tout, sans prendre souci de l'équilibre et des proportions, des vitrines à croisillons qui produisent un effet vraiment stupéfiant. On sait où les Anglais peuvent en arriver lorsqu'il leur prend fantaisie, ce qui n'est point rare, de faire du mauvais goût. Grâce à leur entente du coloris, à leur habileté incontestable à disposer harmoniquement leurs bibelots, ils atténuent parfois les conséquences de ces aberrations artistiques et parviennent à donner à leurs intérieurs une physionomie intéressante; néanmoins ce mobilier archaïque, aux formes grêles, sans ornements d'or, de bronze et de marbre, où le ciseau du sculpteur n'a rien jeté qui attire vivement le regard et frappe l'esprit, cette absence dans les tentures, sur les parois, de tons éclatants qui font vibrer la lumière, et la nuancent pour la plus grande jouissance de nos yeux, leur enlèvent ce caractère d'opulence élégante et de gaieté robuste et joyeuse que présentent généralement les intérieurs français. On y respire une atmosphère de puritanisme mélangée de naïveté morbide et enfantine qui ne conviendrait point à notre tempérament exubérant, amoureux des contrastes de la lumière et des couleurs.

Cette renaissance du vieux style anglais ne peut être qu'un accident. L'amour du confort, d'ailleurs, à défaut d'autres considérations, ne tardera certainement pas à le faire délaisser. Ce n'est point impunément et pour longtemps que la mode peut ainsi s'attaquer à un besoin matériel et à une réputation qui est devenue pour un peuple une question d'amour-propre et une légende.

En dehors de ces productions spéciales et bien indigènes, l'exposition du mobilier anglais contient d'autres œuvres d'un caractère moins national, qui doivent cependant être signalées pour leur mérite d'exécution : ce sont un buffet de Louis XV à garnitures de bronze, avec panneaux de milieu en marqueterie représentant un sujet héroïque, et deux cabinets

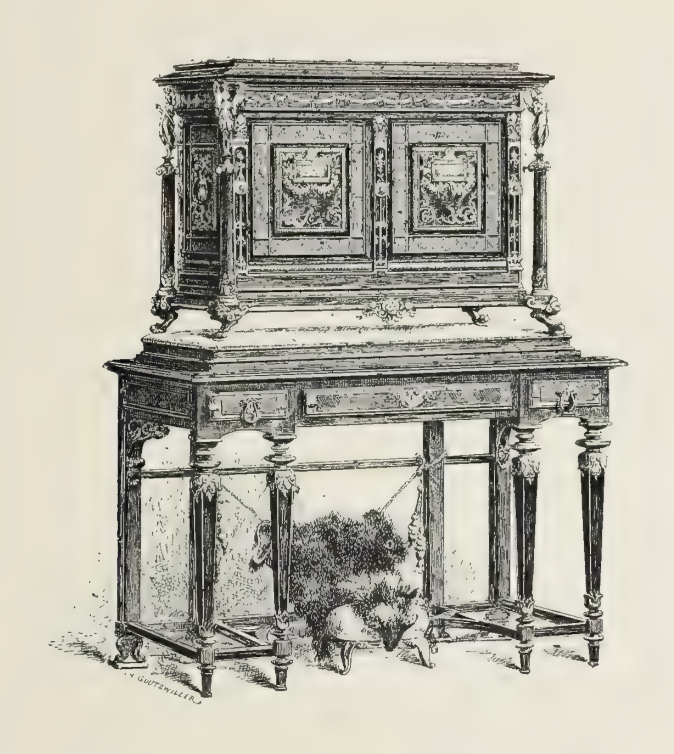


PORTE DE GALERIE, PAR M. PAUL SÉDILLE.

(Exposée par M. Fourdinois. — Dessin de M. Sédille.)

de boule, de MM. Mellier et Cie, travail purement français, remarquable d'ailleurs; dans la loge de MM. Johnstone, Jeanes et Cie, de Londres, un cabinet en bois de citronnier avec marqueterie, dit style Adams, dont l'art français pourrait, croyons-nous, revendiquer loyalement la propriété; un mobilier de chambre à coucher dans le même style avec tentures satin bleu clair, de MM. Holland et fils, qui plaît fort par la finesse et la grâce de sa décoration. Cette chambre à coucher a été achetée tout entière par sir Richard Wallace. Ce choix est un excellent certificat de bon goût. Mais l'attraction de la section britannique est incontestablement la très curieuse collection de MM. Jackson et Graham. Elle se compose d'un cabinet en buis avec incrustations en bois et ivoire, d'un chambranle de cheminée avec miroir, pendule et candélabre, exécutés en un travail analogue, d'un cabinet en ébène et ivoire, d'un autre en bois de sandal avec incrustations d'ivoire et de bois variés, et de divers autres petits meubles analogues. Leur auteur, M. Graham, est parvenu à produire de véritables chefs-d'œuvre qui peuvent soutenir la comparaison avec ce que les plus célèbres *intarsiatori* italiens, les maîtres du genre, ont laissé de remarquable. On ne sait ce que l'on doit le plus admirer de la patience invraisemblable de l'artiste, de son habileté prodigieuse ou de son goût exquis. Ces meubles sont de véritables merveilles, non seulement comme travail spécial *alla certosa,* mais au point de vue architectonique et décoratif. M. Graham, dont le lot est assez brillant, il est vrai, pour suffire à satisfaire un amour-propre, ne fait loyalement point mystère que l'honneur de leur composition revient tout entier à un artiste français. Ils sont conçus dans un style néo-grec que nous appellerons flamboyant, avec décoration empruntée à la flore de l'art indou. La description détaillée de chaque meuble serait trop longue pour que nous puissions songer à l'entreprendre. Le travail de marqueterie est arrivé à une telle perfection, que l'on en peut examiner attentivement à la loupe chaque partie, sans parvenir à surprendre le moindre interstice, le défaut le plus imperceptible. La miniature ne donnerait point de lignes plus précises et plus délicatement ténues. Ce n'est plus de l'ébénisterie, mais de la joaillerie. La gradation des couleurs, qui n'est obtenue que par la juxtaposition des nuances de bois divers, est irréprochable. Qu'il s'agisse d'une colonne, d'un pilastre à cannelures, d'une volute, d'une anse d'amphore ou d'une branche de flambeaux, rien n'est à cet artiste prodigieux obstacle insurmontable. Il conserve à chaque partie de l'architecture sa sveltesse, sa légèreté et sa forme gracieusement capricieuse.

Il y a loin des meubles en marqueterie exposés par MM. Jackson et Graham, aux produits du même genre exposés par les *intarsiatori* de la section italienne. Si le travail, dans les cabinets de M. Brambilla, présente quelque mérite, le mauvais goût du style, l'absence d'harmonie dans les tons leur enlève toute valeur artistique. Les meubles avec incrustations d'ivoire ne sont guère mieux réussis, sauf quelques œuvres de M. Battista Gatti, de Rome, d'une décoration sobre et élégante.



COFFRE A BIJOUX.

(Exposé par M Fourdinois.)

Quant à la marqueterie de Florence, il est convenable de n'en point parler. Ce qui autrefois avait le caractère d'un art n'est plus aujourd'hui que du métier banal. Lorsque l'on en est arrivé à ne plus trouver d'autres éléments de décoration que la reproduction en trompe-l'œil d'objets d'une vulgarité complète, tels que jeu de cartes, dominos ou pipes, etc., ce n'est même plus de la décadence; on doit passer rapidement. Hélas! c'est pour tomber de Charybde en Scylla. L'autre côté de la galerie italienne affectée au mobilier nous offre des guéridons et des canapés formés de cornes de bœuf romain, qui font sourire plus d'un

visiteur, des torchères d'un rococo exhilarant, des cabinets Renaissance où la fantaisie la plus impertinente a entassé des extravagances véritablement ridicules. Nous fuyons : la courtoisie et notre rôle d'hôtes, qui nous ont engagé à ne point parler de nos artistes avant de nous être occupé spécialement de ceux de l'étranger, commandent d'être indulgents. Notre tâche, nous le regrettons, est légère dans ces parages. En dehors de l'Angleterre et de l'Italie, le contingent du mobilier d'art étranger est bien restreint. Nous n'avons guère à signaler dans les autres sections, comme intéressant par le mérite de leur exécution et par leur originalité particulière, qu'un bahut de salle à manger de style russe du XVI[e] siècle exposé par M. Lewite, de Moscou ; un buffet dans le style de la Renaissance flamande en ébène, par M. Snyers-Ranc (Belgique), et un buffet du XVI[e] siècle d'une pittoresque physionomie, par M. Briot, du même pays. L'Espagne, le Portugal, les États-Unis, le Danemark et la Hollande n'ont rien envoyé qui puisse attirer l'attention des amateurs.

Par contre, les quelques meubles exposés par les Chinois piquent vivement la curiosité des amateurs. Il ne faut point demander aux artistes de ce pays de l'élégance dans les formes et de la proportion dans les dispositions architectoniques de leur mobilier. Ces artistes n'entendent point l'art à notre façon ; ils ont une esthétique toute particulière. Le luxe des détails, l'amoncellement pittoresque des fantaisies, où leur imagination capricieuse peut se donner libre carrière, les préoccupent presque exclusivement. Sans avoir souci des lois de la statique et des nécessités de la vraisemblance, ils évideront à jour une colonne supportant un fronton écrasant, pour avoir le plaisir d'y loger tout un monde fantastique. Ils imagineront des lits en forme de jonque, recouverts de voûtes en lamelles de bois finement découpées et incrustées d'ivoire et de laque, sous lesquelles on ne pourra pénétrer qu'en se courbant péniblement. La question du confort, de l'utilité pratique leur importe peu. Ils auront entassé sculptures sur sculptures, exécuté mille tours de force surprenants, opéré de véritables miracles de patience et d'équilibre, et leur œuvre étrange leur paraîtra excellente. Nous n'y contredirons point, en nous inspirant de leur point de vue. Il est évident que ces sculptures sont vraiment merveilleuses d'audace, de caprice et de fantaisie. Il y là une débauche de talent, d'imagination, qui touche presque au génie. Mais il serait imprudent pour nos artistes de s'en inspirer et de chercher à y puiser pour leurs œuvres un élément d'originalité. Dans ces conditions particulières, l'art est

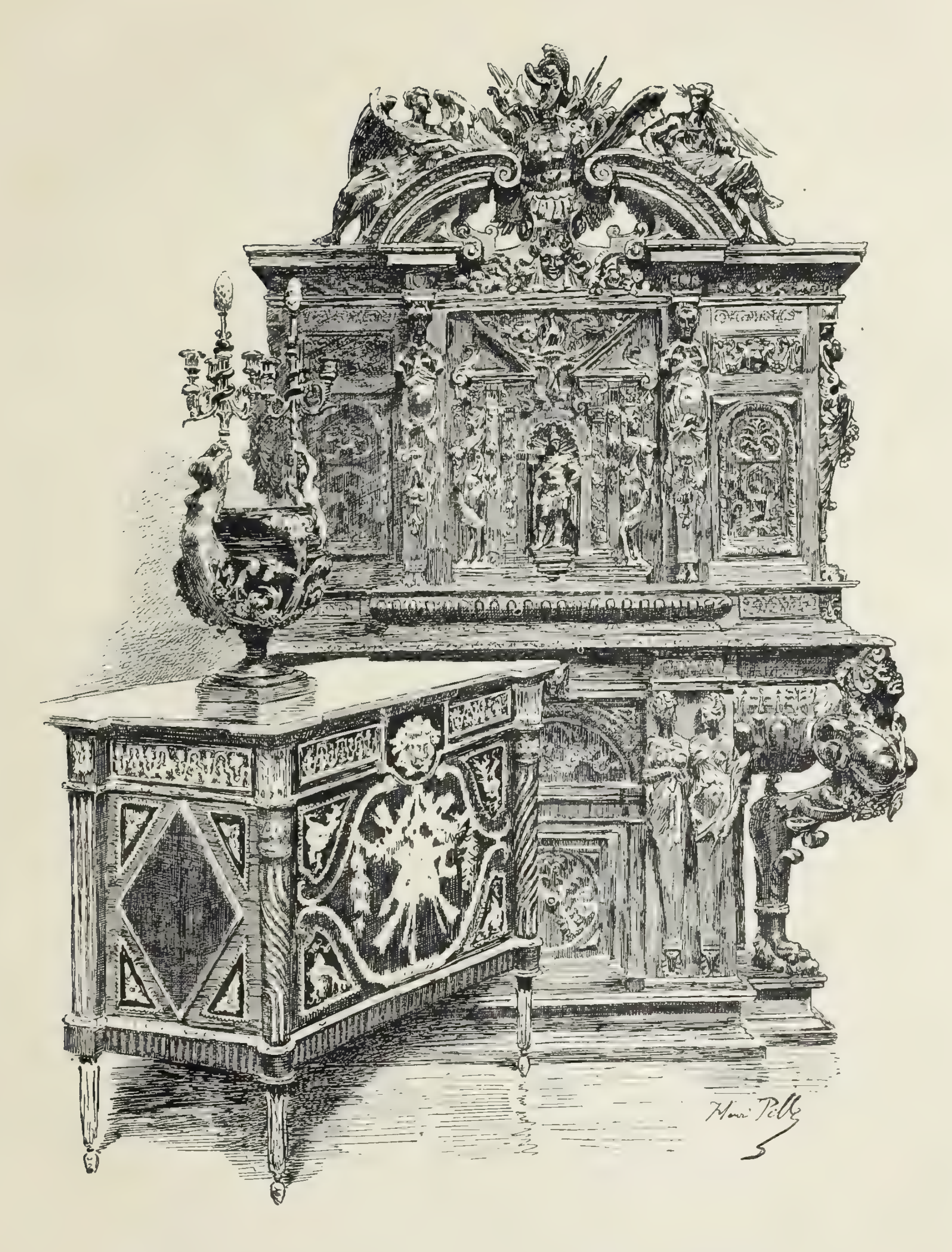
comme une plante exotique : il perd, à être transporté hors du climat où il est né, tout son parfum et toute sa saveur. Il ne se rattache, d'ailleurs, au nôtre par aucun principe qui puisse leur servir de point de relation. Que le succès justifié qu'ont obtenu chez nous les adaptations d'une autre branche de l'art industriel de l'extrême Orient, laquelle convient mieux au caractère de notre art similaire, ne tente point nos artistes. Leur œuvre est supérieure : ils ne doivent point aspirer à descendre.

Sans avoir suivi la progression considérable de certaines industries françaises, notre industrie du mobilier d'art se maintient à un niveau satisfaisant, et son exposition au palais du Champ de Mars n'est point sensiblement inférieure à celle du grand concours international de 1867, où elle fit si profondément sensation. Nos grands fabricants, qui depuis si longtemps soutiennent avec tant d'éclat la renommée universelle de la corporation parisienne, ont exposé des œuvres remarquables. Des concurrents ont surgi, apportant dans la lutte, avec un esprit nouveau, un nouvel élément d'émulation, qui a produit déjà d'excellents résultats.

L'exposition de M. Fourdinois est l'une des plus complètes et des plus variées de la section française. Elle comprend deux vastes portes de bibliothèque à deux vantaux. L'une, de style grec, en bois de couleurs variées, chêne, acajou, ébène, etc., est ornée sur les panneaux, à hauteur d'homme, de médaillons en buis, représentant une Minerve et un Apollon, la tête couronnée de branches d'olivier et de laurier. Dans le fronton, une figure couchée, sculptée en haut-relief, personnifie l'Étude. Cette porte, que nous reproduisons, est conçue dans un excellent sentiment décoratif. L'autre porte, dont le dessin a été fourni à M. Fourdinois par M. Paul Sédille, est en noyer poli, avec chambranle en chêne, frise en marqueterie et moulures en marbre rouge antique. Sur les panneaux sont des bas-reliefs en bronze, modelés par M. Allar et symbolisant les arts : au-dessus, deux médaillons en émail, superbes, de dimensions peu communes, exécutés par M. Hippolyte Rousselle, un de nos plus habiles artistes en ce genre, représentent Minerve et Apollon. De chaque côté de l'entablement se dressent deux chimères, se terminant en volutes ornées. Au milieu de la frise est un cartouche. Cette porte est d'un caractère très monumental. L'ornementation, pleine de couleur, corrige ce que l'architecture peut avoir de trop sévère et d'un peu lourd. L'éclat vigoureux des émaux de M. Rousselle, les tons chauds et lumineux des bas-reliefs de bronze, se mariant très harmonieusement avec ceux du

marbre rouge, jettent sur ce fond sombre de chêne et de noyer une note de gaieté du plus superbe effet et donnent à l'ensemble une physionomie particulière d'opulence et de grandeur. Dans cette création, M. Sédille a fait une œuvre originale et très personnelle. A côté de cette porte se trouve une fort belle bibliothèque moderne en chêne, à trois portes, avec incrustations de cuivre et d'étain et encadrements en acier et cuivre polis. Des émaux délicatement exécutés décorent d'une manière très pittoresque le corps du bas, à panneaux pleins. Des colonnes en chêne, cannelées et incrustées de cuivre, avec chapiteaux, sculptées très finement, accompagnent le corps du haut, à glaces. L'intérieur est garni de velours de soie grenat.

Une table Renaissance en chêne de teinte pâle, aux marqueteries de bois, supportée par quatre cariatides reposant sur une entre-jambe à galerie transversale, avec colonnes tournées et sculptées; une console Louis XVI en bois sculpté doré, à huit pieds accouplés et reliés par des guirlandes de fleurs, et dont le dessus est en marbre statuaire, sont très goûtées des amateurs. Tout en admirant fort un petit meuble-coffre formant bureau, en bois de satiné, pour la richesse de sa décoration, qui comprend des ornements en argent ciselé et incrusté, des colonnes en bronze, en lapis-lazuli, supportant des statuettes en ivoire, des incrustations de même matière, des émaux-miniatures, nous faisons quelques réserves sur le mérite artistique de sa composition. Les tons variés des nombreuses matières employées ne s'harmonisent point toujours assez, et la disposition architectonique n'a point dans tous ses détails l'élégance qu'impose la nature d'un meuble de ce genre. Néanmoins nous devons reconnaître qu'il y a là un effort d'imagination et une recherche de la perfection dans le travail, qui donnent à ce coffre à bijoux un grand intérêt et une rare valeur. M. Fourdinois a exposé, en outre, un meuble-cabinet Renaissance qui a déjà figuré à l'Exposition de 1867, un meuble Louis XVI et une petite table même style qui sont des copies d'œuvres anciennes, à quelques détails près. Nous n'avons donc pas à nous en occuper. Une magnifique gaine-lampadaire Louis XVI, en marbre bleu turquin et bronze doré, surmontée d'un buste de femme ailée en marbre blanc statuaire, sur la tête de laquelle repose une lampe en bronze ciselé et doré, œuvre de grand style et d'un très beau travail; une torchère Renaissance en bois sculpté blanc et noir, formée de trois chimères réunies par des ornements et surmontant un fût de colonne, et sur le chapiteau de laquelle est monté un bouquet de lumière; une torchère Louis XVI, également



CANDÉLABRE, CONSOLE ET BUFFET, EXPOSÉS PAR M. BEURDELEY.

(Dessin de M. Henri Pille)

en bois sculpté doré et blanc, formant presque pendant, complètent la série des meubles importants qui garnissent la loge remarquable de M. Fourdinois.

Tout près de M. Fourdinois se trouve l'élégante exposition de M. Sauvresy, dont nous reproduisons ici l'une des meilleures œuvres, et, en face, M. Grohé a exposé une série de ces meubles de haut goût et d'exécution admirable qui ont établi sur des bases si solides sa réputation artistique. Le plus remarquable est un buffet à deux corps, décoré de bronzes ciselés dont le travail rappelle la belle époque du XVIIIe siècle. La décoration est conçue dans la manière de Cauvet. Sur la pièce de face, un arc de flèche distendu, enguirlandé de fleurs, et dont le centre forme poignée; latéralement, des branches de pampre; sur le panneau du corps supérieur, un masque de nymphe sur mascaron, d'où se déploient des draperies qui vont s'accrocher aux angles; sur le panneau du corps inférieur, deux nymphes vues de dos, se terminant en volutes qui décrivent des arabesques très gracieuses et viennent s'enrouler au-dessus de leurs têtes dans les supports et les anses d'un brûle-parfums formant le centre de la composition; sur l'entablement, un carquois et des flèches enguirlandés; aux angles du meuble à pans coupés, des amphores sur une branche terminée en feuilles d'acanthe recouvrant des pieds-griffes. La composition est charmante; mais elle gagnerait à être moins touffue. « Mon ami, disait un jour Gros à un de ses élèves, prends garde à ne pas mettre trop de détails, parce que si tu en mets trop, il n'y en aura plus assez. » Nous soumettons cette pensée aussi juste qu'originale aux méditations de M. Grohé. Nous pourrions lui chercher querelle à propos des gaines trop grêles des cariatides et de la combinaison de la décoration des angles; mais ces erreurs légères disparaissent devant la perfection du travail, qui atteint ce degré où la ciselure devient véritablement du grand art. Comme nous l'avons déjà dit, la caractéristique de l'exposition actuelle est la généralisation de l'emploi du bronze dans le mobilier. Notre collaborateur M. Falize fils a traité de cette importante question du bronze d'ameublement, spécialement et avec beaucoup plus de compétence que nous ne le pourrions faire nous-même. Nos industriels tirent le plus heureux parti de l'habileté vraiment extraordinaire de nos artistes ciseleurs, et leur exposition nous présente des pièces que l'on peut, sans exagération, comparer aux plus intéressantes productions des grands artistes du XVIIIe siècle. La table Louis XVI, des *Quatre Saisons,* tout en bronze doré mat et au feu, de M. Henry Dasson, n'est-elle point un pur

chef-d'œuvre de ciselure? La reproduction du grand bureau Louis XV du Louvre n'égale-t-elle point l'original pour la délicatesse et le fini du travail? L'exposition de M. Grohé contient encore un bureau Louis XV, de très beau style, une armoire en marqueterie, une petite commode Louis XV en marqueterie de bois de couleur, représentant des attributs idylliques, avec des bronzes fort beaux.

M. Henry Dasson n'a envoyé qu'un nombre restreint de pièces au Champ de Mars; mais sa loge étroite ne contient que des œuvres hors ligne. En outre du bureau Louis XV, vendu à lady Ashburton, et de la petite table des *Quatre Saisons,* acquise par lord Dudley et dont M. Falize fils a parlé dans le dernier numéro de la *Gazette,* nous signalerons entre autres pièces un petit bureau Louis XVI à cylindre, garni d'une plaque de laque du Japon très ancienne, de la plus rare beauté; une pendule Louis XVI, composée de trois figures de femmes supportant une boule sphérique à cercles tournants, sur socle en vieille brèche, et une magnifique cheminée Louis XVI en marbre bleu turquin, avec cariatides en marbre blanc et bas-relief de la même matière, représentant des Amours accroupis devant un feu ou se livrant à des jeux pour se réchauffer. La frise est ornée de cuivres, ciselés, dorés au feu, figurant des attributs de la saison d'hiver, et de vases avec décors d'Amours dansant. Nouveau venu dans la carrière industrielle, M. Henry Dasson s'est rapidement créé, par la perfection de ses œuvres, une très haute situation à laquelle nous applaudissons chaleureusement.

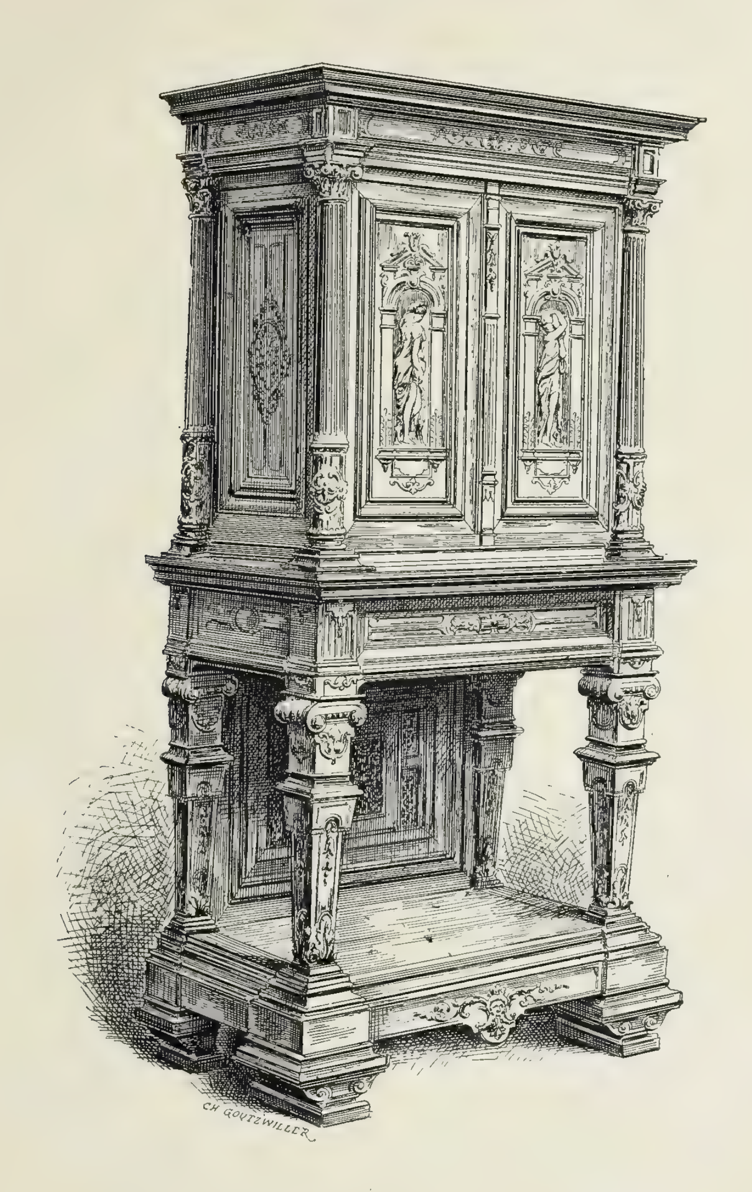
Si la ciselure sur métaux a fait de grands progrès, la sculpture sur bois n'est point restée en arrière. Nous trouvons dans l'exposition de M. Beurdeley des œuvres qui ne le cèdent en rien, par le fini du travail, la délicatesse de l'exécution, aux plus belles choses que nous présentent MM. Grohé, Fourdinois, Sauvrezy, Henry Dasson, etc. La table en buis style Louis XVI peut être placée à côté de la table des *Quatre Saisons;* elle ne souffrira point de la comparaison. L'une et l'autre sont de véritables bijoux. La décoration de la ceinture de la table de M. Beurdeley, complètement ajourée, représente au centre deux Amours, dont l'un joue de la lyre, pendant que son compagnon l'écoute attentivement. Ces Amours se terminent en volutes dont les rinceaux courent sur le panneau, au milieu de fleurs d'églantier, de marguerites et de roses, qui forment les points solides, et d'une guirlande de lierre. L'entre-jambe à galerie transversale est formé fort originalement de branches de lyres accouplées, dont le tympan, une carapace de tortue, est surmonté d'Amours

jouant. Tout cela est si léger, si délicat, qu'une vitrine pour l'abriter ne serait pas inutile. M. Jules Jacquemart grave ce meuble pour la *Gazette;* c'est dire en quelle estime on peut le tenir.

Cette table est accompagnée d'un panneau pour baromètre-thermomètre, composé dans le même style et exécuté avec la même perfection. « Ayant, nous écrit M. Beurdeley, à placer sur le même plan deux instruments destinés à indiquer l'état de l'atmosphère au point de vue de la pression de l'air et de la température, j'ai essayé de symboliser les phénomènes qui produisent ou accompagnent toute variation atmosphérique à ce double point de vue. Le baromètre, marquant la pression de l'atmosphère, a été placé au milieu des nuages. Les influences qui agissent sur la température sont symbolisées par un Amour soufflant sur le thermomètre. Une tête de soleil, un Amour portant le flambeau de la nuit, des guirlandes de fleurs et des cornes d'abondance, chargées, l'une de fruits, l'autre de pommes de pin enflammées, encadrent le sujet principal et expriment le jour, la nuit, les saisons, tandis qu'à la base deux colombes se becquetant donnent la raison d'être de toute chose, la vie. L'exécution de ce travail n'a pas demandé moins d'une année entière. Trois artistes ont travaillé pendant plus de deux mois à la maquette seule. Cinq sculpteurs l'ont traduit en bois après huit mois d'un travail continu. »

La composition, tout en s'inspirant des dessins laissés par les artistes décorateurs du XVIIIe siècle, reste originale et convient heureusement à la destination du panneau qu'elle décore. Il y avait là une difficulté sérieuse à mélanger de la fantaisie avec des instruments de précision, sans tomber dans le poncif et dans le précieux. Elle a été vaincue fort habilement. Un meuble a trois corps en noyer dans le style de la Renaissance dijonnaise complète la série des ouvrages en bois sculpté exposés par M. Beurdeley. L'exécution de ce meuble le rend digne de figurer à côté des deux œuvres admirables dont nous venons de parler. En s'inspirant de ce genre ancien si intéressant, M. Beurdeley a réussi à en restituer avec beaucoup de goût les qualités qui en font le charme particulier : la fantaisie et le pittoresque. Nous signalerons encore parmi les principaux meubles de divers genres sortis des ateliers de cet artiste : une garniture de cheminée de grand style, un meuble en hauteur en bois d'amarante, à panneaux de marqueterie de bois, enrichis de bronzes dorés genre Delafosse, un cabinet en ébène enrichi de bronzes dorés au mat, avec cariatides portant sur la tête des paniers remplis de fleurs, dont la ciselure est très fine, et deux grandes

torchères avec figures de marbre blanc représentant l'une le *Printemps* et l'autre l'*Automne,* montées sur gaine de marbre bleu turquin que suppor-



CRÉDENCE DE STYLE RENAISSANCE EN BOIS SCULPTÉ.

(Exposée par M. Sauvresy.)

tent trois consoles fixées sur plateau de marbre de même couleur. Le bouquet de lumière est formé d'un thyrse enlacé de rubans; et autour de la gaine s'enroulent, en s'échappant des plis de la robe, des guirlandes de fleurs et des pampres. Ces figures, dont le masque rieur et gracieux rap-

pelle les créations charmantes de Clodion, sont superbes. L'eau-forte délicate et colorée de M. Lalauze, qui accompagne ces lignes, reproduit l'une de ces torchères.

M. Beurdeley maintient la haute renommée de la maison fondée par son père. Il a su lui donner un nouvel éclat par son esprit d'initiative, son goût éclairé et en s'entourant de collaborateurs habiles dont les noms doivent être associés au sien dans ce témoignage sincère d'admiration : MM. Besse, Rougelet et Bochot.

Parmi les industriels qui s'adonnent particulièrement au mobilier dans lequel le bronze ciselé forme l'élément principal de la décoration, nous devons mentionner encore MM. Guéret jeune et Cie, qui ont exposé entre autres choses un lit Louis XVI, très remarquable par le bon goût et la richesse de ses ornements; M. Sormani, dont les œuvres exécutées avec beaucoup d'habileté laissent malheureusement à désirer un peu au point de vue de l'élégance; M. Raulin fils, qui sait tirer un parti excellent de l'emploi de laques qu'il fabrique très habilement lui-même; et MM. Pelcot et Louveau, dont les bureaux Louis XVI en bois noir avec appliques de porcelaines galantes et bronzes dorés sont fort jolis. Le grand cabinet Renaissance en ébène, décoré de sculptures, marqueterie et émaux de Mayer, exposé par eux, est une tentative intéressante, mais qui est loin de donner les résultats que pouvait leur faire espérer le travail considérable dépensé dans ce meuble. Il manque de proportions et d'harmonie dans les tons. MM. Hunsinger et Wagner ont droit à être mentionnés comme *intarsiatori;* leur grand cabinet d'ébène incrusté d'ivoire, avec panneaux représentant des scènes de l'histoire de France, est supérieur à tout ce qui est exposé en ce genre dans la section italienne.

Les meubles appartenant au style de la Renaissance ont toujours de fidèles et habiles imitateurs et copistes dans MM. Drouard et Lapierre; mais combien nous préférons à leurs produits les créations de M. Blanqui, de Marseille. Tout en leur conservant avec un soin religieux les caractères particuliers du style de la meilleure période de cette grande époque artistique, la pureté de lignes, la sobriété de détails et la sveltesse des proportions, M. Blanqui a su leur apporter, par des dispositions nouvelles, par l'emploi d'une décoration spéciale pleine de cachet moderne, un élément nouveau d'intérêt. Son petit meuble à deux corps est un chef-d'œuvre de bon goût et d'élégance. Des plaques de marbre veiné noir et blanc et des incrustations d'ébène forment sur le bois mat du noyer des oppositions de tons très heureuses, qui éclairent et font ressortir les fins bas-reliefs de



A. Lalauze sc. Exposition Universelle de 1878

TORCHERE

Exposée par Mr Pourdeley

Gazette des Beaux Arts A. Quantin imp. Edt

bois sculpté, — *Diane et Endymion,* — dont les panneaux sont décorés. Un buffet droit à un vantail n'est pas moins réussi; mais la pièce capitale de l'exposition de cet artiste est un grand buffet à deux corps en chêne, style Renaissance. La délicatesse du travail, l'habileté de l'exécution égalent l'opulence de la forme et la simplicité grandiose de la conception architectonique. C'est imposant sans être sévère, gracieux et élégant, de bon ton, précieux par la valeur artistique et pratique, par la solidité de la construction et l'aménagement intelligent de toutes les parties. Le meuble entier réunit donc ainsi toutes les conditions que l'on doit exiger d'une œuvre sérieuse et complète.

M. Lippmann s'est créé une spécialité intéressante et fort lucrative, paraît-il. Il fait du vieux-neuf avec succès. Nul mieux que lui n'excelle à restituer un meuble Louis XV, avec des peintures galantes de Boucher, de Natoire, de Lancret, etc., au choix de l'amateur, enfumées et jaunies à point; à recouvrir un petit bonheur-du-jour de cet adorable vernis de Martin, si peu commun aujourd'hui. La Renaissance, le style byzantin, le genre persan, lui sont aussi familiers que le XVIIIe siècle, et tout, indifféremment, lui est matière facile à des imitations qu'il amène souvent à un haut degré de perfection. Que cette industrie ait son mérite et ses avantages, cela ne saurait être en question pour les amateurs-collectionneurs, qui doivent la considérer souvent comme une précieuse ressource; mais, sans toutefois partager le dédain qu'affichent à son endroit quelques personnes, nous croyons qu'il convient de faire certaines réserves sur son rôle et sur son importance. Copier n'est point s'inspirer, et, bien qu'employé sur une vaste échelle, le vernis Martin ne suffit point à faire d'un meuble une œuvre d'art. . . .

En résumé, l'industrie française des meubles d'art a tenu encore le premier rang à l'Exposition universelle de 1878. Nos artistes ont toujours sur leurs concurrents étrangers la supériorité du goût, de l'élégance et de l'habileté. Mais il ne faut point se faire illusion, il n'y a point de progrès sensible accompli depuis 1867. Nous sommes restés stationnaires. Or les Anglais marchent. « Le talent est fait de patience et de travail. » Ils ne l'ignorent point. Travaillons donc et étudions beaucoup. Créons partout des écoles de dessin et des musées d'art industriel : c'est aujourd'hui le seul moyen de n'avoir rien à redouter de l'avenir.

MARIUS VACHON.

LES

INDUSTRIES D'ART AU CHAMP DE MARS

IV

LA CÉRAMIQUE MODERNE.



Depuis la fin du XVIIe siècle, la céramique européenne est restée sous le joug asiatique. Les manufactures de Delft, de Rouen, celles de Meissen et celles de Sèvres, dès qu'elles s'ouvrirent, ont payé un large tribut à l'art oriental. Notre époque aura vu le goût japonais se substituer tout à fait au goût chinois, et le *persano-arabe* occuper uniquement des fabriques entières. Voilà les deux grands courants qui dominent la décoration dans la céramique actuelle.

L'imitation du style Louis XV et Louis XVI des Saxe, des Sèvres, des Vienne, continue à tenir une grande place, mais elle est reléguée au second plan.

Un groupe de potiers est resté fidèle à l'imitation des terres de Palissy. Enfin, dans la concurrence acharnée qui fait que chacun cherche une spécialité, quelques imitations apparaissent çà et là, comme celles des terres d'Arezzo, et certains genres rustiques. Les majoliques, les émaux de Limoges, fournissent également un contingent aux imitateurs.

Quelques essais purement modernes ont pris aussi une grande importance; par exemple, les grands bustes décoratifs peints dans des plats, les paysages peints sur plaques, et surtout ce décor de feuillage et d'oiseaux fondus et enlevés en même temps sur des fonds gris bruns, où



TYMPAN EN TERRE ÉMAILLÉE.

(Exposé par MM. Virebent frères, de Toulouse.)

il semble que les fleurs et la pâte du fond ont coulé l'un dans l'autre, décor particulièrement associé au procédé de peinture émaillée qui est sorti depuis dix ans environ de l'atelier Laurin et que les autres céramistes s'efforcent de varier et de perfectionner.

Si nous poursuivons l'examen de cet ensemble luisant, doux et éclatant de la céramique, nous y verrons que la recherche de la difficulté y marche parallèlement à la recherche du décor et que l'on s'efforce de déguiser l'aspect de la matière de toutes façons. Ici la faïence imite la porcelaine, et là-bas celle-ci lui rend la pareille. Voilà du bronze, du jade, des pierres dures, des pierres précieuses, de l'ivoire, du verre, de la laque, du cuivre émaillé, de la corne, du bois, du métal damasquiné, des tissus ! Vous le jugeriez du moins à trois pas. Point du tout, c'est de la faïence, de la porcelaine dure ou tendre, du grès... Ailleurs, en revanche, on simulera la faïence avec du bois peint ou du verre.

Peu d'industries font autant de recherches que l'industrie céramique; il est vrai qu'elle est stimulée par une vogue extraordinaire.

L'emploi très varié de la faïence dans la décoration architecturale, son apparition en vastes compositions de paysages et de figures, son rôle dans les chambranles, les linteaux, les archivoltes ou les frises, dateront de l'Exposition de 1878. Il y a là un élan, un grand effort, tâtonné durant les années précédentes et qui aboutit enfin à de très beaux résultats.

Quelques procédés nouveaux se montrent aussi en France et en Angleterre. Celui qui a le plus d'importance au point de vue décoratif et qui est la préoccupation des céramistes, — il suffit, pour s'en convaincre, de voir que c'est à peu près la seule chose qui ait intéressé à l'Exposition la maison Minton et la fabrique de Worcester, — appartient à M. Deck et consiste dans la création de fonds d'or sous glaçure, cuits avec l'émail, qui produisent un effet superbe.

Les Wedgwood ont imaginé d'appliquer à l'émail la gravure du verre à l'acide fluorhydrique, et M. Goods, associé aux Minton, a gravé directement des eaux-fortes sur porcelaine.

A côté de ces procédés nouveaux, il en est d'anciens qui de jour en jour acquièrent plus de vogue. Le procédé des pâtes sur pâtes transparentes en manière de camée, les ajours rebouchés à l'émail, les terres incrustées, les cloisons que les céramistes prétendent assimiler aux cloisons des émaux de cuivre, mais qui, en réalité, ne sont qu'une manière de cerner, avec une pâte de couleur différente, les contours d'un ornement, le procédé Laurin et les pâtes rapportées que préconise la fabrique

Boulenger de Choisy-le-Roi, les jaspures et les craquelés obtenus par de nombreux recuits : tels sont les principaux moyens industriels de décoration que les potiers aiment à mettre en œuvre.

Sèvres a joué un grand rôle dans la diffusion des procédés, et, comme le rappelle le catalogue de nos manufactures nationales, c'est à celle-là qu'on doit les pâtes colorées au moyen d'oxydes métalliques supportant le grand feu, les applications de pâte blanche en transparence sur fond coloré, les émaux translucides sur porcelaine tendre, les ors modelés, etc. La pâte blanche, transparente sur le fond, fut remarquée par Riocreux sur une pièce chinoise ou japonaise; il l'indiqua à Ebelmen, qui en trouva la formule et l'application. M. Solon la transmit aux Anglais. Enfin, M. Robert, le directeur actuel de Sèvres, a donné une nouvelle impulsion à ce système de décor. M. Regnault antérieurement répandit l'application des teintes céladon changeantes.

En France, nous pouvons rapidement indiquer les quelques hommes qui, en outre, ont introduit dans notre céramique soit un goût particulier, soit un genre technique de fabrication. C'est M. Avisseau père qui, le premier, à côté de Sèvres, par ses imitations de Palissy, a stimulé la torpeur de la céramique. Ensuite M. Adalbert de Beaumont, au retour d'un voyage en Orient, et M. Collinot, ouvrirent la série des fabrications *persano-arabes*. Un peu plus tard, M. Deck révolutionna l'art de la faïence, et c'est de sa fabrique qu'est sorti en grande partie le goût japonais. Michel Bouquet s'adonna à la peinture des paysages sur plaques, en y déployant toutes les ressources de la peinture. Le procédé des feuillages Laurin se relie en partie à celui de Bouquet, tous deux peignant sur cru et cherchant à simuler la peinture à l'huile. Tout récemment, enfin, la fabrication des carreaux à reliefs pour emploi architectural s'est développée entre les mains de MM. Parvillée et Müller, de M. Hippolyte Boulenger, de M. Lœbnitz et de M. Deck. Nous ne parlons pas d'une foule de procédés ayant pour but la décoration à bon marché, tels que les applications de chromolithographie, de photographie, etc.

Aujourd'hui l'Exposition mêle ensemble tous les décors, tous les genres, tous les procédés, sans qu'on puisse y reconnaître le dépôt successif des sédiments qui depuis quarante ans ont transformé la céramique et l'ont portée en Europe à un développement dont on ne peut prévoir l'arrêt.

La décoration architecturale en faïence est le grand événement pitto-

resque de la céramique en 1878, comme les fonds d'or de M. Deck en sont le grand événement technique.

La porte des Beaux-Arts de M. Sédille tire à nos yeux le parti le plus heureux des plaques ou carreaux de M. Lœbnitz, dont la coloration fine et vibrante est pleine de goût.

Ces fleurs de genre persan, blanches, brunes, gris vert, en saillie, cernées très correctement par le fond de terre et traversées de lettres dorées, ont de la fermeté et de la douceur dans leur accord, ce qui est fort rare en poterie. Malheureusement M. Lœbnitz a déshonoré ces beaux carreaux en les dorant d'une manière anticéramique, c'est-à-dire par l'application de simples feuilles à peine fixées, sans vernis ou glaçure, d'une manière presque barbare et enfantine.

Les figures à la Luca della Robbia, dont MM. Virebent, de Toulouse, ont orné le portique latéral, feraient surtout un excellent effet si l'on s'était ingénié à les détacher sur un fond plus agréable. Mais on peut en tirer de beaux aspects, graves, simples, sculpturaux, qui décoreraient à merveille une église, le tympan d'une muraille dans une salle sévère. Leur coloration peu accentuée, d'un blanc gris et verdâtre, est mieux faite pour l'intérieur que pour l'extérieur, où elle s'évanouit dans la lumière ambiante. Nous donnons des fragments de cette œuvre intéressante.

Le grand effort de la décoration céramique réside surtout dans les portails exécutés par M. H. Boulenger et par M. Deck, sous la direction de M. Jaëger, architecte, et avec la collaboration de nombreux artistes. Le triomphe de M. Deck est incontestable. La beauté, la variété des colorations, l'aisance des feuillages, la netteté des plans du paysage et du dessin en général; les fameux fonds d'or qui entourent si bien les deux figures de la Peinture et de la Gravure; les bordures à cloisons de l'archivolte, les carreaux à reliefs du soubassement, tout, malgré les quelques accrocs, les quelques plaques manquées çà et là, est d'un éclat, d'une richesse et, au besoin, d'une légèreté bien remarquables.

M. Boulenger avait tenté, de son côté, une chose fort audacieuse: la cuisson au grand feu de tout cet immense assemblage, afin de lui assurer une espèce d'indestructibilité et d'en faire un motif de fabrication industrielle. Mais l'émail brun prend une place trop considérable dans ses couleurs et son ciel est manqué. Néanmoins il a des détails réussis; dans les parties d'encadrement qui imitent les émaux de Limoges, en grisaille sur fond noir, et qu'il a exécutées en relief au moyen des pâtes rapportées sous couverte transparente, ses noirs sont plus francs que ceux de M. Deck.

Ce dernier les laisse trop verdir, ainsi que ses grisailles. Au surplus, le noir est une des difficultés de l'émail de poterie. M. Boulenger, qui l'approche le mieux, le fait bleu ; nous avons vu que M. Deck le faisait



FRAGMENT DU TYMPAN, EN TERRE CUITE ÉMAILLÉE.

(Exposé par MM. Virebent frères, de Toulouse.)

vert; d'autres céramistes, M. Vieillard, de Bordeaux, par exemple, le font violet.

L'emploi des reliefs et certaines plaques plus grandes que celles de son heureux rival peuvent donner à M. Boulenger une consolation au point de vue de la fabrication.

Mais les côtés d'art, de décoration, la délicatesse relative de la main-

d'œuvre et l'invention des fonds d'or, qui vont révolutionner encore une fois la faïence, laissent M. Deck hors de comparaison.

Une exposition extrêmement remarquable est celle de M. Collinot. Tout ce pavillon orné de colonnes, avec son entablement à cellules, ses arabesques en terre s'enlevant en relief sur fond d'émail, et les belles pièces qu'il renferme, entre autres les grands panneaux japonais à fleurs et oiseaux en saillie, si larges, si vigoureux, ses beaux vases, sa fontaine, ses carrelages, forment un magnifique ensemble et assurément le plus bel arrangement d'exposition qu'il y ait dans la céramique. Mais, en se cantonnant dans la spécialité qui fait sa réputation, l'imitation asiatique, M. Collinot s'interdit de participer en grand à la décoration de nos monuments publics, qui ne peuvent devenir persans ou japonais ; cependant ses colonnes torses revêtues d'émail vert seraient un très bel élément architectural, qu'on pourrait introduire dans des édifices de style européen.

M. Haviland a tenté d'un essai de grande fresque en faïence ; mais, quoique les tons doux et pâlis soient à la fois une beauté et une difficulté en céramique, il a trop décoloré, effacé les teintes de ses personnages ; or la faïence est faite pour donner des aspects fermes, intenses, brillants, et non pour apparaître avec cette espèce de débilité et de pauvreté.

La grande *tapisserie* en carreaux émaillés, avec épaisseurs de pâtes déposées au pinceau, qu'a exposée la fabrique de Creil-Montereau, est confuse dans les plans du paysage, dure dans les personnages et n'a pas plus pour l'œil qu'elle ne l'aura en durée cette solidité qui est la beauté de la décoration en faïence.

Dans l'ordre architectural se classent les carrelages plats ou à reliefs d'un seul ton d'émail, ou par dessins de terres incrustées ou peintes, qui servent soit à former des poêles, des cheminées, soit à carreler des planchers ou à revêtir des panneaux de murailles. Les imitateurs de l'Asie l'emportent ici, tels que M. Vieillard, que M. Parvillée, qui semble aussi avoir essayé des ors sous glaçure, et avec succès lorsqu'il s'en sert pour relever les plumages d'oiseaux ; leurs grandes plaques, composées de carreaux assemblés, ont une belle apparence, riche, vive et harmonieuse, et les détails en sont très soignés.

Les carreaux à reliefs et à couleurs vives, qu'on a employés au pavillon de la Ville de Paris et dans les montants de fonte des verrières du Champ de Mars, ont un caractère de fabrication commune, inhérent nécessairement à leur emploi usuel et courant ; mais ils constituent un élément

nouveau et bien conçu, qui égaye, anime de ses gros boutons floraux, de ses oiseaux élémentaires, les longues lignes verticales, et coupe heureusement les moulures de la pierre et de la terre cuite.

On doit ce décor, pour le dessin, à M. Müller, et pour l'émail à M. Parvillée. Les carreaux employés pour le Pavillon de la Ville de Paris sont d'un aspect plus vif et plus franc que ceux qui ornent le grand bâtiment du Champ de Mars ; ces derniers ont été conçus dans une tonalité trop pâle pour se soutenir à l'éclat de la lumière extérieure. C'est pourquoi on ne saurait chercher trop d'intensité, trop de profondeur vitreuse dans les tons d'émail dont on les couvre ; cette profondeur vitreuse est, en revanche, un des bons résultats obtenus par M. Boulenger.

Nous sommes revenus maintenant à la céramique d'*intérieur*. Sèvres tient toujours le premier rang parmi toutes les fabriques publiques ou privées de l'Europe.

Ce qui frappe avant tout dans son exposition, c'est la grandeur des pièces et de leurs formes, la richesse et l'importance des moyens employés pour leurs décorations, le rôle considérable des montures, la vivacité et la délicatesse des colorations, la beauté des pâtes, mais, il faut le dire aussi, l'hésitation et un caractère pénible dans le décor. Le désir de faire nouveau et de surpasser tout rival entraîne à surcharger les pièces et à y entasser des éléments hétérogènes. Ce qui reste le meilleur, ce qui conserve un caractère défini, c'est ce qui est imité des œuvres du siècle dernier. Le reste manque de simplicité, de netteté et d'équilibre. Sèvres introduit le persan et le japonais dans ses décors, et au besoin y ajoute du biscuit en relief, des guirlandes, des moulures en spirales, mêlés pardessus le marché de rosaces et d'ombelles assyriennes, le tout surmonté de bronze ciselé. Autant le détail, pris en lui-même, est délicat, soigné ; autant une garniture d'Amours ou de mascarons en pâte couverte ou en biscuit sera bien modelée et d'une glaçure ou d'un grain fins ; autant un fond d'émail céladon, gris, bronze, rosé, sera soyeux et délicat ; autant une pâte transparente se fondra habilement dans les plis d'une draperie pour laisser percer la couleur du dessous ; autant sera joliment composé un sujet en camaïeu, ou peinte une scène colorée, et autant l'assemblage des forts reliefs, des peintures, des bronzes dorés ou des bronzes nus, des pâtes transparentes, sera lourd ou maigre. Le vase Chéret, le vase d'Hercule, sont très pénibles. Le vase de Nîmes a une monture qui rappelle celle des becs de gaz dans un café. O Gouthière! Les vases Bertin à têtes d'éléphant, le vase dit d'Entrecolles, n° 53, dont le décor principal

simule un treillage ; les vases Paris, dits des *Peintres et Sculpteurs,* considérés à la manufacture comme une tentative dans une voie nouvelle, mais si chargés d'ornements raides, hérissés, qui étouffent les arabesques peintes et les pauvres guirlandettes en pâte ; le vase n° 183, avec ses branchages filamenteux en pâtes, trop maigres et si contournés ; le vase n° 249, avec l'enfant peint dans une fleur de *soleil,* entouré de papillons symétriques et jouant au symbolisme égyptien ou hindou, sont des œuvres malheureuses. Bien que le vase Chéret ait eu le prix au concours de 1876, le vase Mayeux, qui a eu le prix en 1875, paraît bien préférable pour l'unité et la simplicité. Nous reproduisons les deux vases du foyer de l'Opéra par M. Chéret (concours de 1876), dont nous louerons néanmoins la belle composition. Le grand vase bleu gris, avec deux enfants assis à la base de son col, serait d'aspect excellent si les figures n'étaient trop grosses pour la dimension de la pièce, et ne semblaient près de tomber. Les fonds vermiculés inspirent assez heureusement les décorateurs de Sèvres, comme en témoignent les vases n° 11, avec branchages légers en pâte grise, sur lesquels passent des branchages bleus peints, et les vases Paris, n°s 147, 148 et 151, qui ont des allures persanes.

La manufacture a abandonné le décor à cartels peints en imitation de tableaux, et elle tend parfois vers les décors élargis, simplifiés, intenses de ton, dont la faïence a pris l'initiative, sous l'influence des modèles asiatiques. Les vases n°s 12 *bis* et 48, par exemple, avec leurs grands feuillages bleus, sont très japonais ; le vase n° 47, peint par Mme Escalier ; les vases n° 52, de M. Gély ; le vase n° 33 et certains vases cylindriques ressemblent à des faïences. Parmi les vases à difficultés, on peut citer ceux dits d'Entrecolles, n° 114, gravés en réserve en pleine pâte par feu Lambert, qui a été un des décorateurs heureux de la manufacture, et les jattes persanes à ajours rebouchés à l'émail. Parmi les décorations les plus réussies, au moins partiellement sinon en totalité, on doit noter celles de M. Dammousse et celles de M. Renard. Les vases dits Boizot n° 61 et la coupe Ducerceau n° 16 sont fort bien décorés par M. Dammousse ; la coupe ovale n° 8 a été très bien *menée* par M. Renard. Les coupes à torsades n° 9, les bouteilles aux lézards n° 115, les vases carafes *étrusques* n° 7, de feu Lambert, et n° 49, de M. Richard, le vase n° 112 aux ors chinois, les petits vases dits Clodion n° 158, les vases dits Duplessis n° 14, les vases n° 179 et 188, fins de tons et de pâtes sur pâtes ; le vase-œuf n° 94, à très beaux médaillons, de Schilt, et le vase n° 99, agréablement peint par Mme Apoil, sont des pièces qui réjouissent l'œil par l'harmonie et l'équi-



… DANS LE STYLE LOUIS XVI

libre. Parmi ces pièces, ce sont les imitations orientales et celles du XVIIIe siècle qui donnent les résultats les plus parfaits au point de vue décoratif, et les grands vases bleu-lapis sans peintures, avec guirlandes de bronzes dorés, dominent tout.

Quant aux biscuits, ceux de M. Carrier-Belleuse sont remarquables, et parmi les pièces de service il y a des choses ravissantes : les cabarets en imitation d'orfèvreries turques ou en imitation Watteau; le cabaret nº 210, si fin et si recherché de travail et de coloration; les tasses à la reine; les tasses ajourées et rebouchées à l'émail, où l'on peut admirer soit l'incomparable pâte blanche, soit la belle palette de la manufacture. Nous signalerons aussi un essai de carreau fort beau, et qui surpasse tout ce que la faïence a tenté en fait de plaques à la japonaise. En résumé, Sèvres est sans rival à cause des ressources dont il dispose; il a une production inimitable dans le détail isolément considéré, soit de la main-d'œuvre, soit de l'art, mais un manque de parti pris, de sobriété, de vigueur et d'harmonie dans les systèmes généraux de la décoration, dès qu'il s'agit de sortir de la tradition du XVIIIe siècle. Sous ce rapport de la sobriété, de la vigueur de la décoration, de l'ampleur et de la fermeté des formes, certaines pièces de M. Deck ou de M. Pillivuyt l'emportent comme résultat décisif sur les tâtonnements modernes de Sèvres, dont l'exposition n'en est pas moins la première de toutes.

Autour de Sèvres, on doit grouper les fabricants de Limoges avec leurs pâtes blanches, qui sont les meilleures après les siennes, et avec leurs pâtes transparentes sur fond coloré, devenues naturellement une application propre à intéresser ceux qui faisaient des blancs sur blancs, et nous y joindrons les décorateurs qui imitent le vieux Sèvres.

A Limoges, les maisons Pouyat et Redon se distinguent spécialement : la première, par ses blancs pleins à reliefs, par ses ajours simples ou rebouchés à l'émail, par l'emploi de l'émail stannifère sur la porcelaine, par ses grandes plaques et ses plats à reliefs gris et verts cernés d'or, dessinés à la persane par M. Renard, et dans le goût dont M. Dammousse s'est fait le grand propagateur; et la seconde, par ses pâtes transparentes sur fond coloré, dont le même artiste s'occupe beaucoup, par ses bleus et ses noirs, par ses figurines en biscuit et par ses jolies garnitures en reliefs vivement modelés. Quant aux imitateurs de vieux Sèvres, on peut citer MM. Mansart, Klotz, Thomas, Clauss, Germain et Barreau.

La maison Hache et Pepin-Lehalleur rivalise avec Sèvres par ses tasses charmantes et légères, striées, réticulées, perlées, ajourées et rebou-

chées à l'émail, treillagées à fond gris, ou blanches à décor bleu avec relief blanc sur fond blanc, qui sont d'un goût et d'une finesse tout à fait hors ligne dans l'industrie privée. Ces fabricants sont du Centre, et certes Limoges ne fait pas mieux.

M. Diffloth, pour ses pâtes sur pâtes et ses jolis craquelés, peut être placé sur la lisière de ce groupe.

A propos de Limoges, nous ne saurions passer sous silence l'école des beaux-arts créée dans cette ville sous l'inspiration et la direction de M. Dubouché, le très savant directeur du Musée céramique. Les résultats déjà obtenus dans cette école promettent beaucoup pour l'avenir.

Notre examen portant plus sur la décoration que sur la fabrication, nous réunissons les fabricants et les décorateurs dans les mêmes catégories. Nous avons déjà signalé quelques fabriques spécialement asiatiques. Celles de M. Vieillard à Bordeaux et de M. d'Huard à Longwy exposent de beaux spécimens et obtiennent des rouges violets, de décor mixte et oriental d'un bel effet. Certains plats bleus, chez M. Vieillard, avec figures peintes, ont beaucoup d'éclat et surtout de force; ses tabourets, sa fontaine, sont des œuvres importantes. La variété de ses bleus est remarquable. Quant à la fabrique de Longwy, elle paraît avoir popularisé tous ces menus objets au décor bleu clair à fleurs blanches, jaunes, bleu foncé, en relief léger, maintenant très en vogue, et qui est demi-chinois, demi-persan.

M. Pull est toujours le premier des Palissystes, M. Barbizet en est le second et M. Sergent le troisième, avec de grands progrès. MM. Rigal et Sanejouand ont ressuscité les émaux verts ombrants de la défunte fabrique de Rubelles. La fabrique de Saint-Clément, qui n'a cessé de fonctionner depuis 1758, a repris les faïences de Nancy et tire de nouveaux exemplaires des anciens moules de Cyfflée, qui fit ces petites statuettes populaires du Savetier, des Jardiniers, des Marchands, etc. M. Majorelle, de Nancy, poursuit les mêmes imitations; il y a joint de très grands et beaux vases simulant les laques rouge et verte du Japon. Chacun prend ainsi sa spécialité imitative. M. Samson tient pour le Saxe et le Japon, Quimper pour le Rouen, M. Tortat et M. Montagnon pour le Nevers, M. Lévy pour la porcelaine tendre de Saint-Amand. Les uns réussissent bien les applications d'or, comme MM. Demartial et Talandier, et aussi MM. Jacquet et Blot; les autres, les pierres dures, comme MM. Peyrusson, Aubry; ceux-là les métaux, comme MM. Cellière, Beziat : le premier imite à merveille les bronzes damasquinés. Tel a ses fonds d'argent, comme M. Baratte ou M. Bender. M. Constant a trouvé un canton dans la terre

rouge à reliefs imprimés gallo-romaine ou dite d'Arezzo. M. Leclère a pris une sorte de genre rustique consistant en reliefs de feuillages verts sur terre brun rouge. Chez Mme veuve Souchet, on modèle en terre de même sorte de petites figures qu'on teinte en tons de fresque. Les reflets ont fait la réputation de M. Ulysse; M. Brianchon a inventé ces porcelaines nacrées et opalisées qu'on imite chez M. Sazerat à Limoges; dans ses émaux verts, M. Gaidan obtient, peut-être par suite d'accidents de cuisson



VASE A DÉCOR JAPONAIS.

(Exposition de M. Collinot.)

qu'on utilise, des irisations assez curieuses. Le même M. Gaidan donne à la faïence les aspects de la porcelaine; ses tons doux, fins, s'harmonisant dans le blanc, le gris, le rose, ont eu beaucoup de succès. Les jaspures ont suscité des recherches et de curieuses trouvailles. M. Ernie en a composé une qui est semée d'or, et qui, grise, truitée et vaporeuse, flotte comme un manteau d'aurore boréale qui s'éteint dans un fond noirâtre; elle est très japonaise. M. Milet, frère du savant chef des pâtes de Sèvres, se distingue par toutes sortes de tentatives dans l'ordre des jaspures et des semis, et sur les pièces que lui fournit la fabrique de Vallauris il étend des émaux tachetés et mouchetés, de la coloration la plus vive ou la plus déli-

cate, de même qu'il fait des émaux ombrants, qu'il grave sur engobe. Il y a en lui un des céramistes les plus fins de l'époque.

M. Dammousse fils a son exposition particulière, formée de pièces de choix très soignées, très artistiques, où brillent les pâtes transparentes et les reliefs cernés d'or. Tout près de sa remarquable vitrine se trouve celle de M. Avisseau fils, où deux bustes en terre cuite, aux cheveux et vêtements émaillés, sont d'un grand sentiment. Nous citerons encore M. James, qui s'amuse à imiter les faïences avec ses grès.

Le groupe qui s'est formé autour du procédé Laurin est assez nombreux. On peut y indiquer M. Schopin, MM. Thierry, Bourgeois, Lefront, Houry, Huvelin, M. Artigue, qui obtient des effets fondus d'une grande douceur, et M. Laurin, chez qui l'on remarque par contre des essais différents, parmi lesquels un plat avec une tête de femme d'un ton clair, léger, sur fond blanc réticulé à relief, est une fort jolie chose.

L'analogie d'aspect nous conduit à citer ici, quoiqu'il s'agisse de peinture sur lave et non de céramique, MM. Lefort et Jouve, qui exécutent des paysages très bien abrégés et de grandes figures excellentes de ton et de bel et chaud effet décoratif.

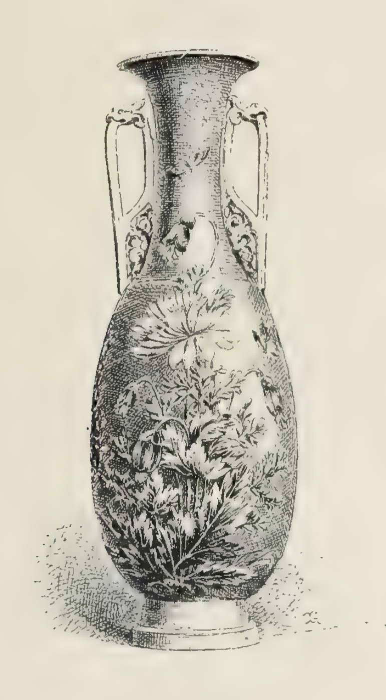
La grande maison Haviland emploie beaucoup le procédé Laurin ; elle y adjoint l'application de figurines en terre cuite qui s'y détachent d'une façon très heureuse; elle entoure aussi ses vases de grands feuillages en reliefs très hardis. Avec M. Haviland nous voici arrivés chez les grands faïenciers. Ce qu'on peut noter de plus beau dans son exposition, ce sont les imitations d'émaux sur cuivre relevés de traits d'or.

M. Deck a toujours ses plats et ses plaques à figures ou à compositions; il y applique à présent ses fonds d'or. Ses vases fermes à forme de bronzes, ses émaux bleus, verts, ses belles assiettes rhodiennes, le vase au sphinx, enfin sa statue de Palissy aux tons pâles et satinés, ainsi que ses émaux translucides et ombrants sur cloisons, continuent à affirmer sa supériorité. Nous reproduisons l'un de ses plus beaux plats à figures.

La maison Pillivuyt est forte à la fois dans la faïence et dans la porcelaine. Dans la faïence, ses grands vases verts ceinturés de reliefs gris foncés, ses assiettes à bordures et fonds différents de couleurs avec reliefs, son aiguière et son plateau à fond noir et reliefs grisaille d'une grande netteté; dans la porcelaine, ses services gris ou à bordures d'or sur bleu lui assignent une place importante à l'Exposition.

Les essais de M. Boulenger, de Choisy-le-Roi, sont fort intéressants. Il exécute des bleus avec ors, très puissants, ainsi que des pâtes rappor-

tées, divisées par des cloisons. Nous donnons ici un groupement de ses meilleures pièces. C'est une maison qui apparaît dans la voie des tentatives artistiques et qui déjà se classe parmi les plus distinguées. M. Champion, sur une plus petite échelle que les précédents, expose de belles pièces à émail intense et à reliefs énergiques. M. Rousseau expose son service dessiné et peint par M. Bracquemond, dans le goût japonais, et qui fut, il y a douze ou treize ans, une grande innovation dans le décor



VASE A FOND BLEU.

(Exposition de M. Collinot.)

de la faïence usuelle. Le plat avec Amours de petit relief entrelacés est une fort jolie pièce, et, ainsi que les vases ornés de poissons, témoigne que cette maison se tient au niveau du mouvement.

MM. Barlioz et fils ont envoyé un grand vase dont la panse représente une carapace de tortue, et qui est décoré de grandes plantes retombant autour du col, et de trophées de poissons, œuvre assez forte de coloration, mais lourde d'aspect. Enfin les puissantes fabriques de Gien et de Creil abordent maintenant tous les genres d'imitation et d'exécution, et Creil se distingue par des recherches assez fines.

En résumé, une céramique très brillante, très variée, mais surtout

imitative, voilà la céramique française. Le Japon, la Perse et l'art musulman lui donnent ses plus beaux accents. Dans le détail des couvertes, nous sommes arrivés à n'avoir presque plus rien à envier à l'Asie. Mais, comme décors, nous n'avons rien trouvé de français, d'européen, de décisif depuis le XVIIIe siècle.

La formule d'un décor européen correspondant à nos besoins, à nos habitudes, aux objets usuels de notre existence, reste encore à découvrir. La décoration monumentale nous la donnera-t-elle? Peut-être.

Les qualités d'exécution d'un décor, la fermeté et la finesse des tons, du dessin et de la composition, nous pouvons toujours y rappeler les artistes, et ils savent entre eux ces choses-là aussi bien que nous; mais l'esprit, le sentiment d'un décor, voilà ce qu'on ne peut se flatter de leur imposer et ce que tous nos efforts doivent tendre à faire renaître.

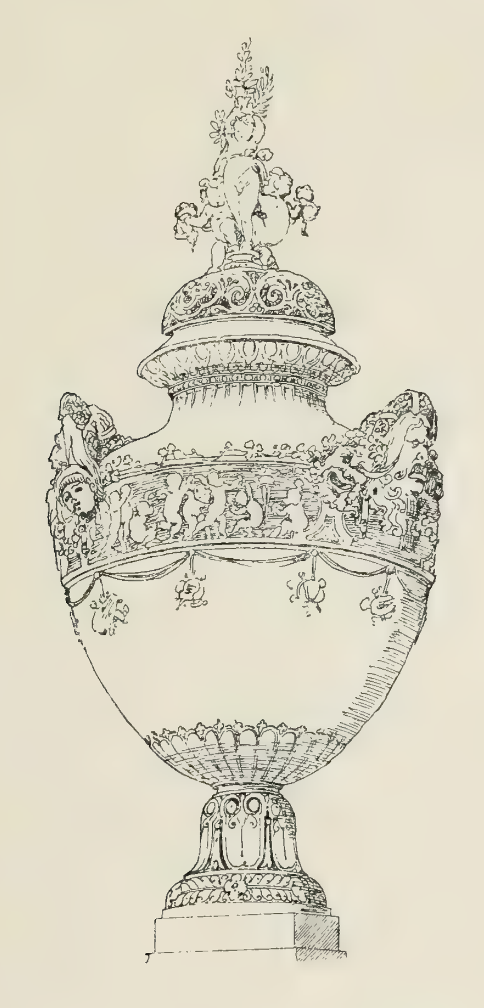
Nous sommes savants, et nous aimons que les choses qui nous entourent nous parlent de l'extrême Orient, de Rome, de la Renaissance, etc., et pendant longtemps encore, jusqu'à ce que nous en soyons saturés, les imitations de tous les pays et de tous les temps feront les beaux jours de l'art industriel français.

La même chose se passe plus visiblement encore en Angleterre. La céramique y est dominée par le Japon; ensuite elle passe à la Renaissance, au moyen âge et à l'antiquité. La fabrique de Worcester, qui a repris le biscuit appelé *parîan,* à cause de sa soi-disant ressemblance avec le marbre, biscuit qui avait fait le succès de la maison Copeland en 1855, sous son apparence d'ivoire, obtenue par les phosphates, est presque tout entière vouée au japonisme. Cette fabrique a un goût très fin dans ses imitations; elle applique magistralement les ors aux décors; elle obtient des ajours extrêmement subtils, et elle les retouche à l'émail *coloré,* comme on fait à Sèvres. Mais c'est une maison délicate, et qui ne tente pas de grandes pièces, se contentant de ses pâtes fines et de ses beaux émaux; maison très redoutable pour l'avenir toutefois.

La maison Wedgwood est venue avec sa gravure à l'acide fluorhydrique sur émail, qui enlève le dessin en décoloré et en dépoli sur la couverte brillante, et donne une grande acuité au contour des ornements ou des figures ainsi gravées sur un bleu ou vert noir à transparence très profonde; elle a apporté ses traditionnelles pâtes blanches, toujours fort gracieuses, et quelques formes de vases à décor bleu sur blanc et à reliefs, tels que les vases aux cygnes. La fabrication de Wedgwood paraît un

peu froide maintenant, et sa sévérité austère ou élégante lutte mal contre la fantaisie japonaise. Sans ses terres crémeuses, modelées en figurines, elle sentirait presque le protestantisme.

La maison Minton est toujours la plus puissante, celle qui a les plus



VASE DE SÈVRES, POUR LE FOYER DE L'OPÉRA.

(Composition de M. Chéret; concours de 1876.)

grandes pièces, la production la plus variée, et assurément elle fabrique de belles choses et des choses difficiles à fabriquer. Elle a tenté de reproduire la faïence d'Oiron avec ses incrustations, et certaines petites pièces de cette imitation sont réussies. Les Minton font du vieux Sèvres, ils font beaucoup de japonais, ils ont des bleus et des rouges bruns superbes, ils exécutent des dessins très délicats, des ors incrustés et appliqués, de

grands vases à grands feuillages peints très décoratifs, des plats à reflets rouge et or, des jaspures jaunes et violettes très vigoureuses, des imitations d'émaux cloisonnés, des dentelles trempées, des pâtes transparentes sur fonds noirs, tandis que nous ne réussissons pas ces fonds noirs et que nous n'essayons pas d'y placer des pâtes transparentes; ils ne *montent* pas leurs vases, mais en imitent les montures en céramique; ils ont des plats peints d'après les portraits de Reynolds, d'un ton jaune et rouge extrêmement chaud, gras et nourri, qui rend contestable le système de tonalités claires et presque plates que nous avons adopté pour nos têtes peintes dans des plats; la figure intitulée *Luna* dans un de leurs plats a ce ton gras et nourri, qui semble préférable au nôtre. En un mot, la maison Minton est pour l'ensemble de la fabrication, la beauté générale et la variété des produits, l'une des premières de l'Europe. Ce n'est que par certaines pièces opposées à d'autres que nos premiers céramistes l'emportent sur elle.

Quant aux carrelages, où elle a été ramenée au goût moyen âge et Renaissance par le mouvement architectural *jacobite, reine Anne,* et des temps antérieurs, l'Angleterre nous surpasse par la variété, la beauté des jaunes sur brun, la recherche des dessins. Cette supériorité est toute naturelle, si l'on pense à l'emploi bien plus fréquent qu'on fait depuis longtemps de ce moyen de décoration dans ce pays, où la mode est revenue de revêtir les cheminées, et elles sont grandes, de carrelages peints ou incrustés. MM. Dunnill et Craven, surtout MM. Mow et Cie, et Minton, etc., ont de très belles expositions de cette espèce. Toutefois on n'a pas en Angleterre de ces carreaux à relief tels que ceux de nos bâtiments de l'Exposition, qui sont une création bien française et dont nous avons parlé plus haut.

La maison Doulton s'est fait une spécialité des grès émaillés, en vases, en revêtements, en balustrades, en fontaines; ses balustrades surtout sont extrêmement curieuses et peuvent jouer à leur tour un beau rôle dans la décoration architecturale.

Après l'Angleterre se distinguent l'Italie et l'Autriche. La fabrique Ginori avec ses majoliques, ses plats à reflets, ses porcelaines de Capo di Monte à reliefs et peintes au pointillé, avec ses coussins si bien imités mais assez puérils, tient la tête en Italie et est une des belles fabriques imitatives de l'Europe. Quelques autres céramistes italiens suivent les traces du marquis Ginori, et d'autres en sont arrivés à imiter d'une façon presque *dangereuse* les vases antiques; mais s'ils veulent être plus

dangereux encore, nous leur conseillerons de mieux étudier les mascarons en terre non couverte, qui ornent les anses des vases apuliens et campaniens.

L'Autriche a de beaux grès et s'applique à des imitations de l'ancien Vienne couvert de dorures ou à des imitations de Saxe et de Perse.

Les poêles de la Suède et de la Suisse se ressemblent et sont d'un



VASE DE SÈVRES, POUR LE FOYER DE L'OPÉRA

(Composition de M. Chéret; concours de 1876.)

goût médiocre avec leurs glaces. La fabrique Rorstrand a conservé les formes rocailles de la faïence suédoise du XVIIIe siècle. On estime assez ses imitations métalliques.

Une fabrique du grand-duché de Luxembourg fait des grès très durs. La Suisse a ses poteries originales à fonds noirs bruns et à décors du genre des anciens grès foncés. La Belgique imite le Japon et le Delft bleus, et, pour le reste, ce qui se fait en France et en Angleterre. La Hollande n'a envoyé qu'une pauvre imitation des Delft.

L'Espagne et le Portugal sont intéressants par le caractère populaire

et moresque de leur poterie à taches jaunes et vertes, poterie dont l'influence a embrassé l'Italie et la France méridionale. Les guirlandes florales empruntées aux bordures de tapisseries inspirent souvent les faïenciers de ces deux pays. Le Portugal s'adonne aussi aux imitations de Palissy.

En Danemark on suit encore quelques traditions de l'ancienne fabrique royale, dont on y voit un service à décor scientifique botanique, qui dut être imité lui-même d'un décor célèbre de la fabrique de Tournai au xviiie siècle ; on imite aussi dans ce pays les boîtes à fleurs de Spa, en se



VASE EN FAÏENCE.

(Exposition de M. Deck.)

contentant de peindre le décor sur une couverte noire, sans le cuire. En Russie, nous ne voyons que deux grands poêles sans intérêt céramique et les essais personnels d'un peintre, M. Égoroff, qui exécute des espèces de sujets byzantins et des figures populaires sur des plats et des assiettes, non sans talent d'ailleurs. Le petit pays de Monaco a sa fabrique de poterie, imitant surtout des paniers et des bouteilles en osier entourées de fleurs, d'un genre rustique assez joli.

Nous avons laissé de côté jusqu'ici, mais pour la réunir en un seul groupe, la céramique amusante, humoristique ou populaire. L'Espagne, par exemple, peint sur ses carrelages des scènes de tauromachie, et elle fabrique des formes pour corsets, en grosse terre vernissée, qui sont d'un aspect aussi divertissant que nos grandes poupées en carton pour les modistes. On connaît ces livres à images coloriées pour les enfants, représen-

tant d'étonnantes aventures d'animaux, où les Anglais ont toujours excellé. Ils ont transporté ce genre d'images dans la céramique et décorent les assiettes, les pièces d'un service avec des scènes fort spirituelles de la vie du poulet et de celle du lapin. L'*humour* en est un peu japonisée, et la



PLAT EN FAÏENCE.

(Exposition de M. Deck)

fantaisie comique n'y perd pas. On est entré en France dans la même voie, et Creil expose un service en terre de pipe ou cailloutage à fond crémeux et ornements bruns, où d'une manière piquante et légère les personnages européens sont plantés et teintés à la japonaise au milieu d'incidents de notre vie. La maison Pillivuyt a aussi un service amusant avec l'histoire du rat, et un service avec les allégories de la table et de la nourriture, de même ordre que celui qu'on voit à l'exposition de la maison Wedgwood. En Suède, on peint des silhouettes et des costumes popu-

laires dans les assiettes. Chez nous, la maison Haviland a varié l'ancienne botanique de Tournai et de Copenhague en jetant sur un service des plantes marines, fines de détails et de tonalités. Enfin Monaco a mis le portrait, des vers et la signature de Monselet dans des assiettes.

Depuis les Grecs avec leurs statuettes de Tanagra et d'Éphèse, la terre



PIÈCES DE FAÏENCE DE STYLE RENAISSANCE.

(Exposition de M. Boulenger, de Choisy-le-Roi)

cuite nue ou colorée s'est transformée en innombrables figurines naïves, savantes ou prétentieuses ; le grès, le biscuit, l'argile, se sont prêtés en tous lieux à la création de ce petit peuple de groupes et de statuettes. Les plus intéressantes sont les moins sérieuses, celles qui sont simples, spirituelles et un peu populaires. Dès que l'on reproduit les œuvres classiques et supérieures de la statuaire, un caractère de liberté, de gaieté, de naïveté ou de gentillesse *sui generis* a disparu, qui plaisait dans ce monde

de petits êtres pimpants, drolatiques ou pleins de naturel. A l'Exposition, la supériorité reste toujours à ces figures de métiers coloriées ou habillées d'étoffes que de longue tradition on fabrique à Naples, en Espagne et au Mexique. Elles ont plus d'expression et moins d'afféterie que les autres. Quelques petits biscuits de notre fabrication représentant de jeunes dames en costume actuel ne manquent pas de grâce ni de piquant. Mais en général on ne sait pas colorer ces pièces chez nous, et les notes de la couleur gâtent presque toujours le résultat obtenu avec la terre nue. M. Ladreyt s'est créé un genre avec ces statuettes, et parmi leur foule il en a plus d'une qui est fort amusante. M. Blot, de Boulogne, a quelque naïveté dans ses pêcheurs, et les maisons Peullier et Laroche exposent certaines pièces délicates. Les petits personnages de la fontaine en grès émaillé de Doulton, exécutés par M. Timworth, doivent compter parmi les meilleurs de cette série. Il faut espérer que les figurines d'Italie et d'Espagne, les Saxe et les Sèvres, et aussi les petits personnages de Cyfflée, mais surtout les Tanagras, inspireront aux artistes voués à ce joli petit art des idées de vivacité, de grâce, de naturel charmant qui leur manquent encore; la raideur lisse et la prétention maniérée ont besoin d'être chassées de là.

Si d'un coup d'œil général nous embrassons maintenant l'ensemble de la céramique moderne, nous verrons la décoration architecturale assurer pour le moment la prééminence à la France. Nous reconnaîtrons la tendance de l'Angleterre à un goût souvent plus délicat que le nôtre et porté à *transcrire* le décor asiatique plutôt qu'à l'imiter aussi directement que nous le faisons. Mais nous trouverons dans notre pays un mouvement plus vif, une sonorité de tons plus grande et beaucoup plus de sentiers interrogés. Dans les autres pays, même en Italie et en Autriche, nous ne saurions constater de mouvement céramique, bien que de grands efforts particuliers soient tentés par les Ginori, les Fischer, les Szolnay.



VERRERIE.



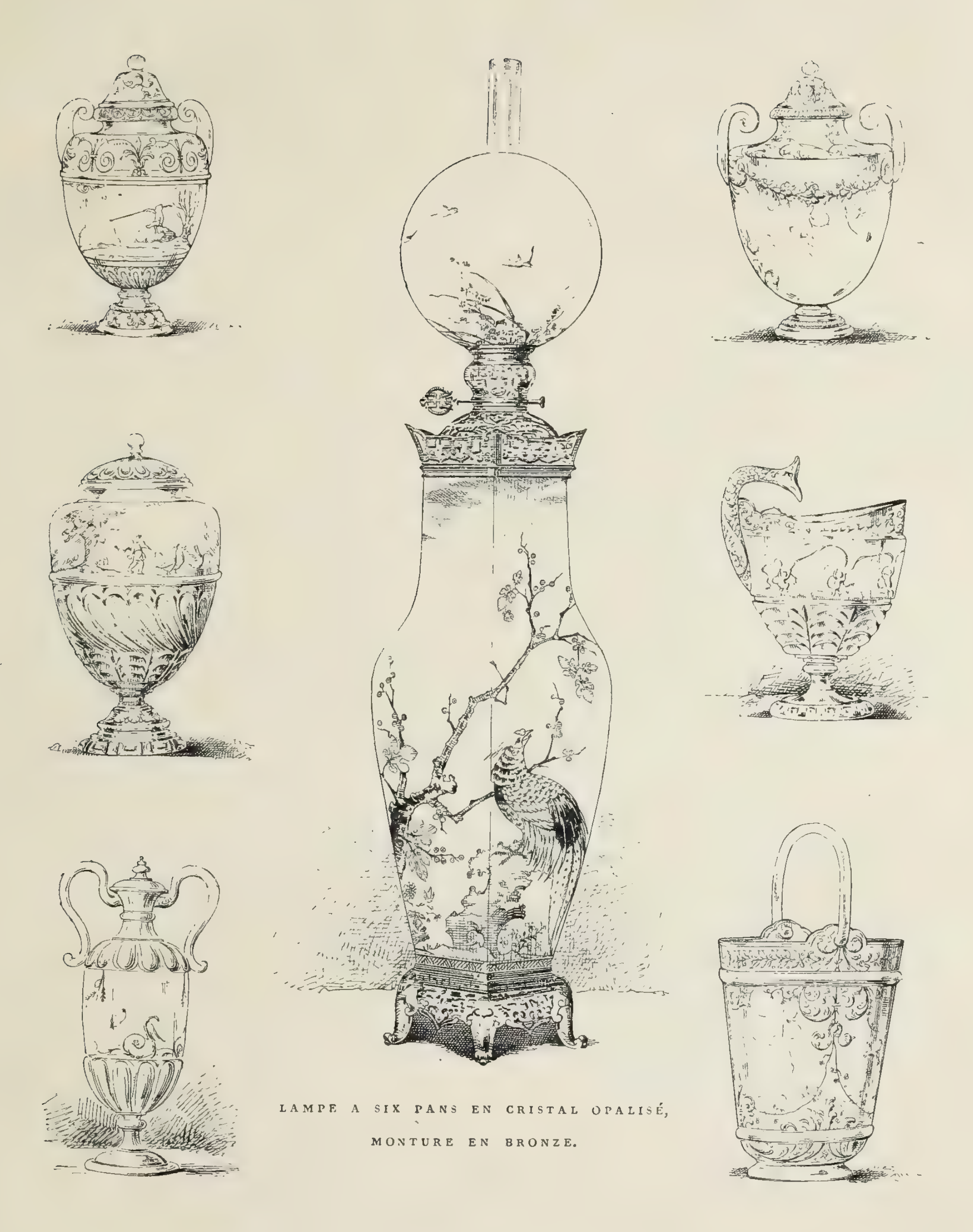
Depuis 1867, la verrerie a fait de grands progrès, et plus d'un problème alors posé a été résolu dans ces dix dernières années.

Les verriers font du verre ce qu'ils veulent et lui donnent toutes les apparences : porcelaine, laque, bronze, cuivre. Nous avons déjà vu, à la Céramique, qu'une des grandes préoccupations du fabricant est de simuler avec une matière donnée toutes les autres matières, s'il est possible. Le verre n'a pas échappé à cette manie.

Les irisations, les colorations les plus variées, l'aventurine, l'or chiné et craquelé, l'or dans la pâte, les verres à deux et trois couches, les jaspures les plus compliquées, les émaux les plus fins et les plus épais, l'emploi simultané de la roue, de la pointe et de l'acide pour la gravure, le perfectionnement du coulage et du rapportage, enfin la multiplicité des moyens et des ressources dont dispose la fabrication du verre devient presque un sujet de stupéfaction, lorsque, après avoir jeté les yeux sur ces étalages, pareils soit à une nappe de neige toute frissonnante, soit à des émincés de pierres précieuses, on se met à regarder les objets un à un.

Comme tendances décoratives, en Italie, le verre antique et les verres de Venise; en France, l'émaillerie arabe et l'imitation des formes céramiques ou métalliques japonaises; en Angleterre, sous l'influence du vase Portland, la fabrication du verre à deux et trois couches, la taille et la gravure extrêmement soignées; en Autriche, l'arabesque émaillée sur fonds bleus, rouges, transparents ou opaques, les grandes bordures d'or, l'imitation des vases en porcelaine et la tradition de la gravure; puis partout les irisations et le retour à l'horrible taille à facettes et aux fleurs rapportées : voilà les principaux mouvements généraux qu'on peut signaler.

Au point de vue de la délicatesse, de la recherche, de la coloration variée, c'est peut-être la Compagnie de Murano qu'il faut mettre en tête de toute la verrerie, en donnant à M. Brocard une place presque égale.



LAMPE A SIX PANS EN CRISTAL OPALISÉ,
MONTURE EN BRONZE.

VASES EN IMITATION DE CRISTAL DE ROCHE, GRAVURE POLIE.

(Exposition des cristalleries de Baccarat.)

A Murano, on recommence l'ancienne fabrication vénitienne, si compliquée et si hardie. M. Brocard fait revivre les verres émaillés arabes qui inspirèrent celle-ci. Si l'on prend les ensembles, la France témoigne d'une grande supériorité par la nouveauté, la recherch des formes, les essais divers, la beauté croissante de la matière, le goût qui se maintient. Pour les grandes pièces, la fabrication du verre blanc transparent, l'Angleterre lui tient tête, tandis que l'Autriche, représentée surtout par la grande maison Lobmeyer, remporte le succès pour la décoration de la verrerie usuelle colorée. Mais nulle nation, si elle a ses supériorités ou ses nouveautés sur tel ou tel coin de terrain, n'embrasse à l'Exposition un champ aussi vaste que la France, et ne peut lui être comparée.

Une des raisons, peut-être, qui font nos succès en céramique et en verrerie, c'est qu'à l'exemple des Chinois et des Japonais nous avons une foule de petits ateliers où l'on invente maints procédés, où l'on soigne une spécialité; les grandes maisons ont une incomparable force d'impulsion, mais c'est d'ordinaire au fond de ces petits ateliers qu'ont lieu les recherches délicates, artistiques.

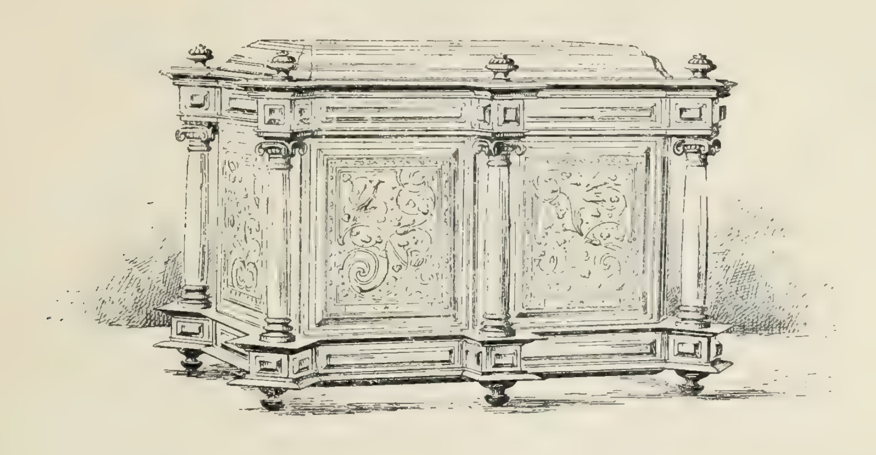
La finesse, la plénitude, la diversité de l'émail, la richesse du décor, la beauté des ors, sont le triomphe de M. Brocard, dont nous ne révélons le mérite à personne. M. Pfulb se rapproche de M. Brocard et a des réussites dans ses pièces vert clair, sa bonbonnière, son verre à rinceaux bleus et blancs. M. Jean, fils du céramiste, est heureux dans ses irisations prismatiques, ses nuances changeantes ornées de fleurettes en émail et de dessins gravés. Il a obtenu d'étonnantes imitations des irisations métalliques qu'on remarque sur les verres antiques. Voilà un de ces petits ateliers féconds en trouvailles et que dirige un goût distingué. On doit aussi à M. Jean fils des faïences à reflets fort intéressantes.

MM. Ducan et Duponthieu à Créteil, M. Ernie, dont nous avons cité les faïences jaspées, ont aussi des verres émaillés d'imitation arabe qui sont jolis. Chez M. Galli, de Nancy, on peut indiquer le retour à un décor de fins branchages ou de petites figures en noir, mêlées à l'émail et aux filets d'or, qui est plein de goût. M. Galli obtient de beau verre noir et le grave en creux en cernant çà et là le contour d'un peu d'or, comme dans son petit vase aux chats. M. Rousseau déploie non moins de goût dans ses verreries à formes et décors japonais en partie teintés et émaillés, à fond enfumé, et dans ses imitations de vieilles pièces.

La cristallerie de Sèvres expose beaucoup de verreries à facettes. Curieuses au point de vue de la fabrication, les facettes multiplient les

points lumineux, alourdissent les formes et ont un aspect *commun*. Trop de gravure a le même défaut d'aspect commun. Le charme du verre est dans sa transparence et sa légèreté; il ne faut pas trop le dépolir ni trop le charger. Mais un verre d'un joli galbe, avec une simple gorge gravée, un chiffre d'or ou d'émail, tout au plus quelques fleurettes et des branchages linéaires : voilà le vrai décor en verrerie, croyons-nous. La cristallerie de Sèvres a de ces pièces légèrement ornées et fines de matière.

La fabrique de Saint-Ouen se distingue par des services à bière émaillés blanc et or sur bleu, des verres taillés en spirale, un verre à intérieur doré recouvert de fleurs en émail de relief, et nombre de pièces



COFFRET DE CRISTAL MONTÉ EN ARGENT.

(Exposé par les cristalleries de Baccarat.)

usuelles gravées et légères d'ornementation. — La fabrique de Portieux expose de grands vases peints imitant la porcelaine, d'autres imitant la laque, l'agate, un service à larges fleurs gravé en creux, des verres colorés d'un ton agréable, des pièces simulant les incrustations d'argent. — La fabrique d'Aubervilliers a envoyé de très beaux vases simulant la laque noire à dessins d'or, dont les applications d'or sont fort belles; elle imite parfaitement les nacres incrustées, elle *feint* très bien la faïence de Rouen, le tout sans préjudice des facettes et verres habituels à gravures.

MM. Monot et Strumpf, à Pantin, présentent aux yeux du visiteur un grand et bel ensemble parsemé d'essais nouveaux. Leur aventurine est brillante, chaude et fine. Leurs chinés or et leurs chinés or craquelé sont une création, une de ces inventions tant à la mode qui déguisent absolument la matière employée. Ils ont de jolis verres émaillés; ils repro-

duisent les formes vénitiennes et le verre opalin. Ils font de tout : des verreries à facettes et des services délicats ou larges de galbe à chiffres et fleurettes émaillées ou gravées avec de légères bordures d'or.

La cristallerie de Clichy soutient sa réputation; les services à chiffre pleins de légèreté, les coupes à fleurettes émaillées, les pièces gravées dont cette fabrique a été le grand propagateur en France, les verres à facettes, l'imitation des pierres dures, les ors tulle avec fleurs et chiffres, les pièces à semis gravé, les verres simulant une sorte de nacre, enfin des vases mixtes entre l'aventurine et l'or chiné, et en général des formes élégantes : tel est le dessus de son panier.

Ces deux dernières fabriques tiennent le premier rang après Baccarat, dont les innombrables produits, groupés autour de son grand kiosque de cristal, dominent toute la verrerie de France et d'Europe. Les lustres, les tables, la fabrication colossale, se développent ici, en même temps que l'étude des pièces fines est poussée à sa dernière limite, ainsi que la beauté du verre. L'usuel et l'extraordinaire se côtoient dans cet incomparable étalage. Nous y citerons le service gravé aux armoiries anglaises, le surtout monté en bronze doré, les services à chiffres ou armoiries avec bordures d'or, les verres gravés à formes japonaises, le beau seau imité d'une pièce de cuivrerie, les verres arabes, les imitations de porcelaine peinte, les lampes et vases blancs et noirs à décor doré, l'échiquier en blanc et noir mats, les lampes à fond noir décorées de fleurs en émail de relief, les boîtes en pâte grise, la foison de services et grandes pièces à facettes, les reproductions de Sèvres lapis et de verreries de Bohême, les éléphants-cave à liqueurs, et bien d'autres objets. La tendance de Baccarat est pratique. On s'y inquiète peu du vénitien qui est *antimaniable;* la pièce de Baccarat est presque toujours commode à la main, au contraire. Le goût décoratif y est léger, sobre, bien approprié à la substance; de là vient cette merveilleuse apparence de neige que prennent les groupes de sa production.

L'Italie ne songe nullement que le verre puisse servir à boire, à contenir. Recopier tout ce que Venise fit jadis, toute cette verrerie d'étagère, d'amusement, de difficulté, reconstituer les jaspures du verre antique, recommencer les ors sablés ou étalés en dessins entre deux couches de verre : voilà ce que fait l'Italie, c'est-à-dire Venise, car elle seule expose. C'est à M. Salviati qu'on doit cette renaissance. Il a fondé, il y a dix ans environ, la compagnie de Murano, puis il l'a quittée et a établi une fabrique rivale sous son nom personnel.

Parmi les productions de Murano, il faut citer les verres chrétiens à dessins d'or entre deux couches, les verres à sujets peints en émail, les murrhins ou simplement verres jaspés antiques, la reproduction agrandie du verre de Strasbourg, monté sur pied, avec l'inscription en bleu et son réseau en rouge brun. On se rappelle que ce verre célèbre fut trouvé en 1825, que l'inscription donnait le nom de l'empereur Maximien, et qu'on le croit fabriqué en Gaule. M. Salviati suit de très près les traces de son ancienne fabrique. On peut mentionner aussi M. Candiani, dont certaines pâtes sablées d'or et d'argent sont très intéressantes. Venise avec ses fla-



BUIRE ARABE ET VASES JAPONAIS EN CRISTAL GRAVÉ.

(Exposés par les cristalleries de Baccarat.)

cons, ses perles de couleur, a d'ailleurs toujours conservé une partie de ses vieilles traditions verrières, et il ne fallait que souffler un peu sur la cendre pour raviver le feu. Ces brimborions de la petite fabrication vénitienne sont du reste bien supérieurs en goût, en colorations à tout ce qui se fait ailleurs en bimbeloterie de verre. Celle de la Bohême, par exemple, paraît à côté bien vulgaire.

C'en est fait, ce semble, de cette verrerie de Bohême avec ses colorations jaune et rouge si communes, sa gravure *bourgeoise*. Aussi les fabricants de Bohême commencent-ils à chercher autre chose, comme M. Moser, qui imite en émail et or l'orfèvrerie arabe, et tente des fleurs japonaises sur verre entièrement doré. A Vienne, M.Brunfond se livre consciencieusement à la confection des étoffes en verre filé, brillantes et un peu raides,

La maison Lobmeyer maintient et développe à l'état artistique les traditions de Bohême. Son exposition est très variée. Les verres teintés rouges, bleus, verts, à bordures d'or, à sujets en camaïeu rose, à arabesques en émail blanc, les anciens verres allemands vert foncé à armoiries, figures, feuillages en émail de ton vif et cru, les imitations de porcelaine, celles de la verrerie arabe : voilà ses grandes opérations. Puis viennent ses blancs neigeux craquelés, les irisations opalines et prismatiques, les réticules, les petits pots à deux couches avec ovales transparents, l'argent et l'or sablés dans la pâte. Enfin, comme objets de premier ordre, de très beaux spécimens de gravure fine soutiennent hautement la vieille réputation de la Bohême.

Comme nous l'avons dit, le fameux vase Portland ou Barberini exerce une grande action sur la verrerie artistique anglaise. Chaque fabricant tient à honneur de montrer des reproductions de ce vase ou des essais analogues. Dans la vitrine Hodgetts Richardson, on voit le vase avec ses deux couches blanche et bleue non encore travaillées, à côté du vase où il ne reste plus que le sujet taillé et gravé en blanc sur le bleu.

Ces essais se vendent des prix fous, et cependant ils commencent à devenir nombreux. Il est permis de croire que la gravure à l'acide en facilite le travail préparatoire.

La grande exposition anglaise est celle de MM. C. Oslez, qui ont envoyé tout un ameublement gigantesque en verre. Ils produisent des lustres immenses en longs enroulements, du jet le plus hardi.

MM. Webb et C[ie] ont aussi une belle exposition. Ils ont imaginé le verre à trois couches, où l'ornement gravé prend des tons très doux par la transparence des couches l'une sur l'autre. On leur doit un cristal-bronze à irisations, des verres à la vénitienne, quelques lustres-appliques à branches striées assez jolis, de très beaux spécimens de gravure, des pièces très fines, les facettes obligées, des applications malheureuses de boutons, coquilles, fleurs, aigus et pointus, enfin des teintes bleuâtres et verdâtres dans la pâte très réussies. Ils rivalisent avec nos grands fabricants, mais sans montrer autant de variété. Les tentatives japonaises en verrerie et l'émaillerie sont peu développées en Angleterre, où, par contre, on obtient une grande légèreté de pâte, et on grave avec beaucoup d'application.

A la suite de ces visites dans les sections de la fabrication d'art industriel moderne, l'impression définitive est celle d'un progrès constant, d'une amélioration continuelle de l'aspect général, puisque l'art antique, l'art

oriental, celui de la Renaissance, sont copiés et recopiés sans cesse et constituent un fond élégant, capricieux, ferme, où se perdent les défauts des essais plus ou moins indépendants et nouveaux. Mais ne serons-nous donc que l'âge des copistes?

A. R. DE LIESVILLE.



LES

INDUSTRIES D'ART AU CHAMP DE MARS

V

LES TISSUS ET LES BRODERIES.



Les études que nous avons déjà publiées dans la *Gazette des Beaux-Arts* sur d'anciennes broderies, nous conduisent à parler aujourd'hui des travaux contemporains qui viennent d'être exposés dans les vitrines du Champ de Mars.

A part l'ornement d'église, qui continue à être l'objet de sérieuses études, nous ne nous occuperons du costume qu'à de très rares exceptions.

Notre but est de visiter les expositions des diverses nations et de rechercher les produits qui intéressent l'art décoratif, en commençant par les tissus et les broderies d'ameublement.



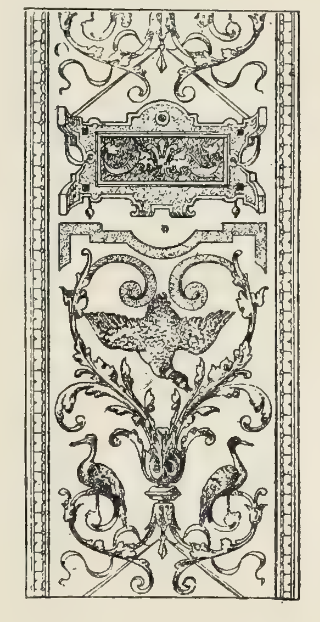
Les Pays-Bas, par lesquels nous commençons notre visite, nous montrent quelques tapis de Delft et d'Amersfort aux dessins orientaux et aux couleurs sombres.

En entrant dans la section belge, nous sommes arrêté par les tapisseries de la fabrique royale de Malines, dirigée par M. Braquenié. Ces tentures sont destinées à l'ornementation de l'hôtel de ville de Bruxelles.

L'une représente le Serment des escrimeurs; l'autre, le Serment des arquebusiers. Ces tableaux, formés chacun de groupes de deux personnages, sont la reproduction des maquettes de Willem Goets. Deux autres tableaux, composés chacun d'un personnage, représentent les orfèvres et les tapissiers, et sont à l'état de projet, figuré par une maquette réduite.

La fabrique d'Ingelmuster a certainement beaucoup à faire pour adoucir ses teintes et modérer l'exagération de ses dessins ; mais l'exécution est bonne, et quelques efforts permettront à cette maison de prendre un rang très honorable dans la fabrication des tapisseries.

La peinture décorative de M. Lanneau est un excellent modèle de tapisserie. Une figure de femme, dans le style flamand du XIV[e] siècle, est vêtue de gris et se détache sur un fond d'or. La bordure, très sobre, est en camaïeu sur fond bleu. Rien n'est séduisant comme cette belle étude de grandeur naturelle, à laquelle il ne manque qu'un peu de solidité de l'exécution par le métier.



BANDE SATIN ET VELOURS.
(Exposée par M. Drachsler, de Vienne.)

Nous attendions de l'exposition autrichienne une exposition plus importante. MM. Giani, Ivinger, Kronig, Fix, etc., soutiennent avec honneur la réputation de leur pays, mais nous leur préférons de beaucoup les produits de M. Drachsler.

Cet exposant nous montre non seulement la passementerie, mais encore les tissus qu'il fabrique. Ces tissus sont composés de bandes verticales ou horizontales pour ameublement. L'exécution est généralement velours sur satin ou sur reps; les dessins sont d'un art élégant et exécutés avec une correction qui indique une fabrication très avancée et très surveillée. Notre dessin ne peut rendre le charmant effet de couleurs velours et satin, à deux et trois tons, d'une harmonie, d'une vigueur que l'on ne trouve, hélas! que rarement dans les produits de cette nature.

L'Angleterre ne se lasse pas de faire de grandes et sérieuses études ; témoins en sont les popelines et les reps de MM. Pim frères. — MM. Willis, Mitchels, Tomkinson et C[ie] exposent de très beaux tapis dans le style oriental. Le dessin est sagement combiné et le coloris un peu sombre, mais harmonieux et bien équilibré avec les grandes lignes du dessin.

Ces qualités font ressortir la médiocrité des tapis à fleurs et à personnages.

Ne quittons pas cette partie de la section anglaise sans reporter notre souvenir sur les brillantes expositions des grands tapissiers Howard, Collinson et Cie.

Il y a dans ces travaux une grande étude des choses de l'art, une profonde connaissance des ressources professionnelles et une heureuse application aux mœurs anglaises. Si tout n'y est pas entièrement réussi, l'homme de goût y trouve, du moins, d'heureux résultats dans de bons et nombreux produits, et de très sérieux efforts, même dans les créations les plus médiocres.

Traversant les galeries des Beaux-Arts pour rentrer en France, nous arrivons à l'exposition lyonnaise. Les Lyonnais ont de tout temps exposé collectivement, et si leur intérêt en profite, c'est au détriment de la personnalité et de l'originalité de leur exposition. Grâce à cette triste organisation, non seulement on trouve difficilement l'exposition que l'on cherche, mais une fois qu'on l'a trouvée, il est difficile de savoir où elle commence et où elle finit. Les étoffes pour ameublement sont peu nombreuses, mais n'en sont pas pour cela moins remarquables. MM. Tassinari et Chatel, à part quelques excentricités d'un goût douteux, ont de bons produits, surtout de grands tissus dans les styles chinois et japonais; d'autres étoffes, lampas, velours, n'apportent pas des éléments bien nouveaux, mais complètent un heureux ensemble. MM. Mathevon et Bouvard ont une exposition très variée de tissus. Les velours y tiennent surtout une large place. Nous donnons le dessin d'un velours marron sur satin. Il est d'un très bon style et d'une très bonne exécution.

Ces velours se font remarquer par l'heureuse échelle à laquelle ils sont dessinés. Cette qualité est plus rare qu'on ne pense; nous la trouvons à un haut degré dans les produits de MM. Lamy et Giraud. La collection de lampas, de velours, est très belle et très variée. En épurant les dessins classiques du dernier siècle, les fabricants sont en même temps dans une voie de progrès réel, et c'est un excellent exemple donné à la fabrication lyonnaise, trop souvent tentée de s'endormir entre la mode et la routine. La maison Pin et Clunet est plus en progrès encore et expose des produits d'un art avancé. Nous ne pouvons qu'engager ces fabricants à persévérer dans cette voie, en se méfiant des tonalités sombres et indécises. Il est toujours plus facile d'être harmonieux dans ces conditions, mais les dessins de MM. Pin et Clunet sont assez solidement construits pour supporter le poids d'une coloration vigoureuse.

Quittant les tissus de soie pour les tissus de laine, nous sommes fort embarrassés par le grand nombre de bons produits qui sont exposés. M. Bournaret montre un très joli meuble paysage d'une exécution de tons très fins; près de là, M. Wallet se livre entièrement à la restauration et à la



LAMPAS POUR AMEUBLEMENT.

(Exposé par MM. Mathevon et Bouvard, de Lyon.)

reproduction d'anciennes tapisseries; rien n'est plus parfait que sa goutière Henri II en carrés de verdures. Il y a un but et un point de départ très pratiques dans la spécialité de ce dernier exposant.

M. Cleis imite les tapisseries par la peinture. Ses grandes figures sur reps sont les plus beaux spécimens que nous ayons vus parmi les innombrables restaurations de tous les procédés soi-disant authentiques.

MM. Mourceau et Leduc ont exposé de très bons velours dans le style Louis XIII et Louis XIV. Les dessins sont non seulement d'un excellent style, mais de très bonnes proportions, largement et finement coloriés. Il est à regretter que des montures sans aucune valeur accompagnent ces excellents produits.

Les tissus de MM. Dupont et Hervé, pour être plus modestes, n'en sont pas moins en tous points admirablement réussis. Ce sont des reps, des lampas, des damas, tous d'un excellent dessin, d'une franchise et d'une finesse de teinture que nous avons rarement rencontrées.

Les tapisseries imitées mécaniquement par M. Tresca conservent leur supériorité sur les produits similaires; l'imitation est non seulement parfaite, mais les dessins sont bien choisis, et tout peut faire espérer que, dans les mains du jeune fabricant, ces travaux ne sont que le point de départ d'une industrie nouvelle.

MM. Chocquel, au milieu de tapisseries de tons clairs et souvent durs, ont d'excellents sièges.

Nous donnons un spécimen de dossier de chaise dans le style allemand du xve siècle. Le fond est noir; les figures, coloriées au naturel dans des tons fermes, sont dans d'excellentes proportions.

Les villes de Tourcoing et de Roubaix tiennent une excellente place, et leurs produits se signalent par de grandes qualités artistiques et industrielles. Les velours sont surtout heureusement traités.

Au milieu des meilleurs fabricants, M. Catteau résume dans ses produits les qualités de l'importante et intelligente fabrication de Roubaix et de Tourcoing.

Les tapis exposés par les fabricants de Nîmes sont dans une voie généralement mauvaise : imitations de dessins de Louis XV et des époques postérieures; rinceaux, figures, grandes fleurs sans caractère, dessin ni proportions, et enfin tout le répertoire du mauvais classique. Il est malheureusement probable que ces produits se vendent. Espérons qu'il en est de même des produits de M. Boulla, de Nîmes, qui font une heureuse exception. Il y a un grand effort dans les compositions modernes et de sérieuses recherches dans les restaurations et les imitations des anciens travaux. Nous ne doutons pas que M. Boulla ne persévère, et nous espérons que son bon exemple décidera les confrères nîmois à le suivre dans la seule bonne voie, la production contemporaine sérieuse et raisonnée, basée sur l'étude des bonnes époques anciennes.

M. Bonnat imprime des tissus qui imitent le velours. La sûreté de la

gravure et le choix du dessin nous ont frappé. Que M. Bonnat perfectionne sa fabrication et la valeur de sa teinture, et il peut être sûr du succès.

D'autres classes nous ont offert de nombreux spécimens d'impressions



REPS POUR AMEUBLEMENT.

(Exposé par MM. Chocquel, de Paris.)

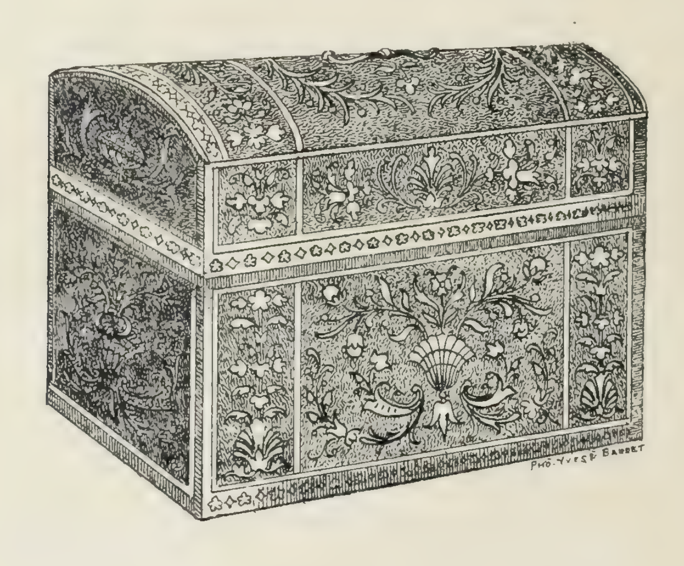
qui toutes imitent quelque chose : un procédé imite la moire, l'autre le velours, beaucoup la tapisserie. Il serait à désirer que l'impression eût un but autre qu'un éternel pastiche qui tourne plus à la caricature qu'à l'imitation. Que les industriels qui en sont capables dirigent leurs artistes

dans une voie de création nouvelle et vraie. Qu'ils se rappellent l'Exposition de Mulhouse en 1867, et ils sauront quelle route ils doivent suivre.



La broderie d'ameublement a pris, au point de vue de l'art, une très grande importance dans tous les pays du monde; elle s'est développée dans de telles conditions qu'elle occupe partout une place importante et qu'elle est le reflet d'un art élevé.

Les colonies portugaises de Goa nous offrent de très curieuses brode-



COFFRET BRODÉ.

(Exposé par M. Danthoine, de Paris.)

ries exécutées sur des dessins français du XVIIe siècle. La main-d'œuvre en est très perfectionnée et offre ce caractère bizarre que les matériaux employés sont de provenance chinoise et que l'exécution a le caractère essentiellement chinois.

Dans la section suisse, l'exposition de M. Steiger résume toute sa fabrication nationale, soit à la machine, soit à la main. Les procédés sont employés tantôt isolément, tantôt simultanément; la broderie, destinée à des stores ou à des rideaux, est souvent mélangée de couleurs. Les moyens sont variés, l'exécution intelligente; les dessins sont peut-être un peu froids, mais corrects et bien choisis.

L'exposition suédoise consistait principalement dans les travaux d'une société intitulée l'Œuvre du travail manuel. Cette œuvre, fondée et dirigée par Mme la baronne d'Adlespare, forme une quantité d'excellentes ouvrières et poursuit, en l'atteignant, un but moralisateur de l'ordre le plus élevé. Les travaux étaient non seulement variés dans leur but, dans leurs matériaux et dans leur exécution, mais ils avaient encore le charme d'un caractère national tout particulier. Nous donnons ici le détail d'une bordure de tapis brodée en soie de couleur vive sur un fond de drap noir gros vert. Le sentiment décoratif est très prononcé.

L'Angleterre n'offre de produits vraiment intéressants, dans cet ordre d'objets, que les broderies exposées dans le petit salon du pavillon du

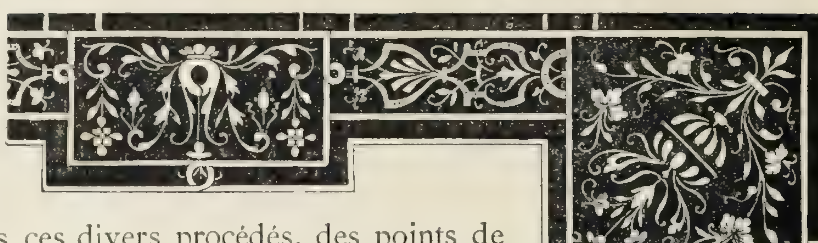


GOUTIÈRE ET PORTIÈRE BRODÉES.

(Exposées par M. Maincent, de Paris.)

prince de Galles. A la hauteur des portes régnait une large frise dont le style était, il est vrai, japonais, mais d'une exécution européenne, pour ne pas dire française. Les brodeurs français ont exposé de bons produits, à commencer par M. Danthoine, dont nous reproduisons un coffret brodé sur fond de drap bronze. La pièce principale de son exposition était une belle cheminée en chêne sculpté dont les pleins étaient garnis de velours vert brodé en or dans le style de la Renaissance française. M. Trouvé pousse à ses dernières limites la perfection dans l'imitation des anciennes broderies; les procédés et dessins sont également heureux. Cependant l'œil se fatigue à la longue de ce vieux neuf.

Le blason des princes d'Orléans était exécuté avec une finesse de dessin et une fraîcheur de ton qui rompait très heureusement sur l'ensemble un peu vieillot de cette exposition. M. Maincent, dessinateur habile, a exposé une très bonne portière Henri II, dont nous donnons le dessin. L'exécution est en soie de couleur lisérée sur fond de drap vert.



Le jeune brodeur avait de bonnes études peintes appliquées sur soie. Il y a là, dans ces divers procédés, des points de départ très neufs; nous aimons moins les exceptions, les broderies en relief d'un modelé faux et exagéré et les travaux à l'aiguille qui reproduisent à s'y méprendre les tissus du métier Jacquart. M. Duval avait exposé tout un ameublement et même une cheminée garnie de velours grenat brodée d'armoiries aux couleurs naturelles et de nielles blanches bleues lisérées d'or. Cet important travail était d'une exécution très habile et aussi d'une très grande finesse et justesse de ton. Ces qualités faisaient passer sur la multiplicité et la surabondance des détails.

Tout en rendant justice aux qualités de coloriste que M. Penon a déployées dans son salon d'angle, nous arrivons avec plaisir devant les trois grands panneaux brodés qui représentent, l'un une figure, l'autre une fête champêtre, le troisième un paysage. Ces trois remarquables travaux renferment les procédés les plus importants de la broderie et trouveraient leur digne place dans un musée spécial aux travaux de l'aiguille.

Nous n'avons malheureusement que fort peu de chose à dire de la broderie en tapisserie. M. Blazy a exposé un tissu intéressant, composé de bandes de canevas et de satin fabriqués ensemble. La brodeuse voit l'effet de son travail à mesure qu'il s'avance. Les broderies exécutées sur ce tissu ne sont ni neuves par le procédé ni intéressantes par la composition. M. Helbronner a seul montré quelques bonnes pièces de tapisseries à la main en deux grandes portières de style Louis XIII.



Sous le titre de broderies diverses, nous comprenons certains travaux peu importants, peut-être, par leur nombre et leur valeur commerciale, mais qui sont le plus souvent ou un souvenir du temps passé ou une innovation encore peu expérimentée. Ces travaux sont tous intéres-

sants, car aux points de vue rétrospectifs ou modernes, ils peuvent créer des points de départ entièrement nouveaux. Sans nous arrêter aux quelques broderies que la Suisse mélange de pailles de diverses nuances sur velours rouge, nous trouvons dans l'exposition de Saint-Marin, représentée par M[me] Belluzi, un joli tableau brodé au trait de soie noire sur satin blanc. Ce genre de travail était souvent exécuté en Espagne et en Italie aux deux derniers siècles.

Ces deux pays sont avec la Belgique les seuls qui aient représenté ce travail à l'Exposition de 1878. L'exposition des travaux de ce genre était à Vienne beaucoup plus nombreuse, et ces travaux venaient presque tous de l'Italie septentrionale. M. Rectem, de Bruxelles, a compris ce même travail dans un sens tout opposé, en brodant en fil d'or un portrait du roi des Belges sur velours noir. Le dessin est admirablement conservé et le modèle très heureusement obtenu par les mélanges de soies vieil or. Lorsque ce brodeur cherchera dans ses compositions des éléments complètement décoratifs et qu'il apportera à la préparation de ses dessins une plus précise correction, il peut s'attendre à de réels succès.

M. Richter, de Vienne, nous montre une variété de menus objets brodés dans un goût tout européen. Ces objets sont des sièges, des coffrets, etc. Nous regrettons seulement que l'échelle de ces dessins soit généralement réduite. Une dimension plus grande et une exécution plus large eussent mis à son vrai jour la valeur réelle de ces beaux travaux si finement exécutés.

Dans la section espagnole, M[me] Savouré a exposé divers tableaux brodés en laine et soie ; les deux meilleurs sont la *Mater dolorosa* et une figure d'homme, étude moderne. Ces deux travaux sont très remarquables non seulement par la perfection du dessin, la justesse du coloris, mais encore par la nouveauté et l'imprévu de l'exécution. Nous trouverons certainement plus tard, dans l'exposition des Gobelins et de Beauvais, des broderies plus régulièrement parfaites, mais nous n'en verrons pas une seule d'une exécution aussi originalement intelligente.

Dans la section française nous trouvons de très intelligents spécimens de produits exécutés par diverses variétés de machines à coudre. Il y a certes beaucoup à espérer, mais rien de plus pour le moment. D'un côté, les dessins sont peu appropriés à l'exécution, d'un autre côté, la machine n'est pas assez parfaite en elle-même ou parfaitement dirigée pour reproduire dans de bonnes conditions les dessins qu'on lui confie. Nous devrons donc attendre des résultats meilleurs et laisser pour le moment la machine à coudre à un emploi purement industriel.

La machine à broder, si utilisée en Suisse, principalement pour les broderies blanches, donne en France de très bons résultats. M. Marlière brode de grands ameublements d'une excellente exécution ; il devra chercher cependant plus de variété dans ses dessins et plus de correction dans leur style. M. Lemaire dirige ses efforts sur la mode et obtient d'excellents résultats. Dans l'exposition de M. Amand Leblanc nous trouvons de très bons spécimens d'ameublement et de modes ; les types en sont variés et l'exécution simple. En un mot, ce brodeur n'a pas cherché à faire donner à la machine un résultat au-dessus de ses forces. C'est donc un bon résultat pour le présent et un bon espoir pour l'avenir. Tous ces travaux montrent les efforts d'un excellent augure ; mais ne quittons pas ce



DÉTAIL BRODÉ D'APRÈS DES MOTIFS SUÉDOIS.

genre de travail sans parler des travaux exposés par M. Meunier. De tous, nous préférons la Magicienne, dessinée par M. Mazerolle. Non seulement la composition en est excellente, mais le coloris juste et d'une exécution aussi facile qu'économique. Voilà, certes, encore un genre de travail auquel les manufactures nationales pourraient demander un auxiliaire puissant.

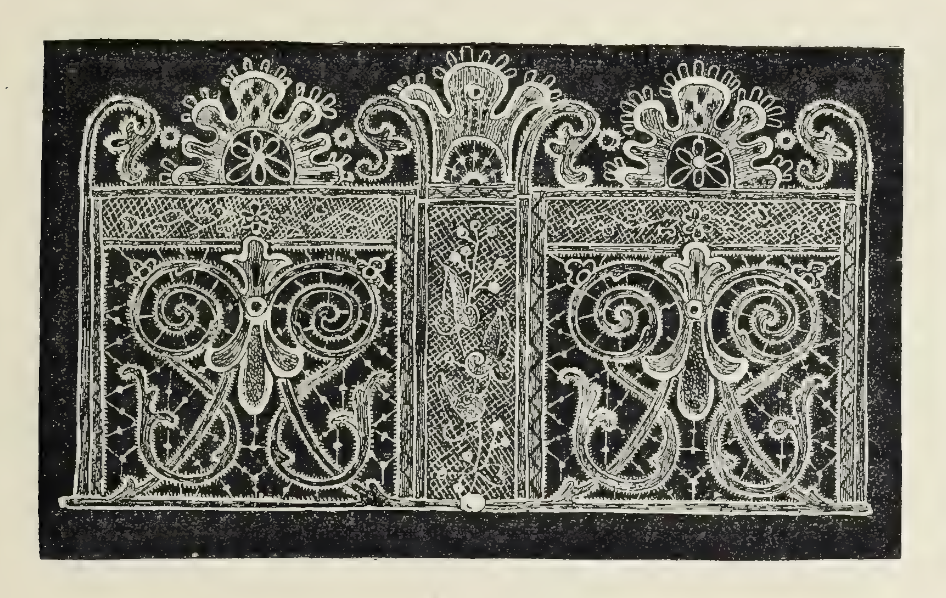


Les dentelles vraies ou imitées et les broderies blanches n'apportent pas à l'art décoratif des éléments bien importants ; cependant, quoique la mode accapare presque entièrement les travaux de ce genre et les détourne de l'art, il n'est pas sans intérêt de faire une revue rapide des spécimens qui peuvent nous offrir quelque intérêt.

Le goût des dentelles, tout spécialement, nous semble dans une voie

regrettable. La recherche des détails dans le dessin, la finesse d'exécution souvent inutile et exagérée, le manque de mélange des procédés de fabrication, voilà, croyons-nous, les trois obstacles qui s'opposent à un perfectionnement vraiment artistique.

Le Portugal montre dans l'Exposition de Viana quelques types d'anciennes dentelles nationales. La Russie va plus loin, et l'école de dentelles de Moscou attire les regards par ses dentelles dans le genre vénitien pour l'exécution, mais sur des dessins russes. Cette fabrication comprend des types très variés sous tous les rapports; elle est très intelligemment con-



DÉTAIL DE POINTS COLBERT.

(Exposé par MM. Lefébure, de Paris.)

duite, et il est facile de lui prévoir un prompt et important développement. L'Autriche est également dans une voie d'excellents progrès ; elle a compris dans la dentelle le côté décoratif, l'exécution habile et le mélange des procédés.

M. Stramitzer, comme ses concurrents, appelle à son aide les premiers artistes de l'Autriche; ses dentelles dans le genre vénitien sont remarquables sous tous les rapports. Les produits de M. Metzner sont d'un caractère plus large, et le Comité de Bohême nous montre une suite de dentelles d'un bon style et d'une exécution très large.

Les recherches faites par Mme Boch, directrice de l'école de Vienne, ont produit d'heureux résultats, et ces dentelles mélangées de métal et de

couleur sont hardies, neuves et d'un bon effet. Peu de chose à dire de l'Espagne, représentée par des mantilles d'imitation.

L'Italie, par les dentelles vénitiennes de M. Jesurum, offre un élément nouveau; elles sont d'un dessin très fin, mélangées de couleurs, d'un modelé très habile et d'un sentiment décoratif très déterminé.

Il se peut que cette appréciation fasse sourire quelques gens spéciaux, mais nous profiterons de ce moment de bonne humeur pour les engager à suivre, au point de vue de l'art de la dentelle, les travaux des fabrications de Vienne, de Prague, de Moscou et de Venise.

Dans les produits anglais, les dentelles de M. Howel James ou les imitations de Mme Cospestake Adam, Mallé et Cie se recommandent principalement par une fabrication soignée et régulière. Mais l'exposition de Nottingham, surtout, fait regretter le manque d'efforts du côté de l'art.

Tous les autres travaux d'aiguille ont en Angleterre un caractère propre. Les époques du XIVe au XVIIe siècle ont été étudiées avec talent. Seules les industries de la dentelle et du tulle n'ont pas pris part à ce mouvement.

L'exposition de la Belgique est très importante, et la mode en fait tous les frais. Une grande quantité des objets exposés manquent de caractère déterminé et n'ont d'autre valeur que celui de la finesse du travail.

Il faut cependant tenir compte des difficultés que certains fabricants rencontrent et qu'ils ont surmontées avec le plus réel succès; ainsi MM. Normand et Chandon font des applications blanches sur dentelles noires de véritables merveilles qui ne sont qu'une partie de leur exposition. La Compagnie des Indes résume dans son immense vitrine tous les travaux de dentelle de la mode. Ces deux maisons ont à nos yeux le rare mérite du mélange des procédés.

M. Robyn-Stocquart se fait une spécialité des dentelles noires et en a tiré un excellent parti, même dans les produits d'une richesse moyenne.

Les dessins belges sont certainement en grands progrès; il y a à espérer beaucoup de cet heureux symptôme.

Les produits français ont, à notre sens, un avantage marqué : c'est la variété dans leur emploi. M. Lefébure, tout en exposant le point Colbert, si large et si fin, dont nous donnons ici les spécimens, a traité la broderie de l'ameublement avec une grande supériorité sous le rapport du dessin et de l'exécution.

La même remarque s'applique aux travaux de M. Warrée, auquel nous conseillons cependant une plus grande variété dans les dessins.

M. Pagny, au milieu d'une riche exposition de modes, nous montre une dentelle normande dont nous reproduisons le dessin.

Ce petit travail est peu important peut-être; mais, comme il est neuf et original, il a droit à l'attention et à l'encouragement.

Les broderies d'imitation et les tulles étaient exposés en grand



DENTELLE AU POINT NORMAND.

(Exposée par M. Pagny, de Paris.)

nombre, mais il y avait pour l'artiste peu de chose à remarquer. Deux maisons cependant se détachaient de leurs concurrents; les tulles pour rideaux de M. Babey offraient des spécimens très neufs et très pratiques; nous en dirons autant des dentelles brodées à la machine par M. Bonnechaux.

D'autres maisons plus ou moins importantes paraissent s'occuper uniquement de leurs intérêts et attendent patiemment les découvertes et les progrès faits par les hardis éclaireurs que nous venons de nommer.



Les étoffes et la broderie pour ornements d'église étaient, dit-on, peu représentés à l'Exposition de 1878. Mais nous n'en trouverons pas moins des spécimens intéressants chez tous les peuples, qui, sauf l'Italie et l'Espagne, ont envoyé d'excellents produits. Les étoffes de M. Saponikoff, de Moscou, sont spécialement tissées pour les costumes de popes; les étoffes en pièce ont, comme les précédents tissus, le caractère national. Le fabricant juge peut-être inutile de pousser plus avant la finesse de ses produits; mais il sait obtenir, dans des dessins originaux et bien construits, des effets d'un coloris énergique et harmonieux.

La forme des ornements russes lui a permis aussi de donner à ces tissus une belle largeur moyenne, très favorable à l'exécution des dessins.

M. Aldan Heaton expose, dans la section anglaise, un devant d'autel en velours rouge orné d'armoiries et de paons brodés au naturel en soie et en or. L'exécution en est malheureusement un peu lourde, mais le dessin, très archaïque, est bien construit, d'un bon style, et le coloris, chose rare dans les produits anglais, est à la fois éclatant et harmonieux. Le devant d'autel exposé par M. Jones Willis est orné de grandes figures et d'ornements dans le style du moyen âge anglais. Les figures sont tracées avec une grande finesse et très purement dessinées. L'effet général est malheureusement attristé par le coloris sombre et l'exécution lourde de l'ornementation. S'il avait été possible de fondre les qualités de ces deux travaux, on fût arrivé à de merveilleux résultats.

L'Autriche, quoique très dignement représentée, n'a pas envoyé l'équivalent des produits exposés à Vienne en 1873. Cependant il faut rendre justice aux trois excellentes expositions que comprend la section autrichienne. Le couvent du Saint-Enfant-Jésus renferme d'excellentes brodeuses, ce dont témoigne une suite de chasubles brodées en soie et en or dans le plus pur style du moyen âge. Des difficultés de tout genre sont heureusement amenées et habilement résolues; nous regrettons seulement que, dans ces travaux, les parties brodées reposent sur des fonds tissés; il en résulte une inégalité d'effet qui est souvent fâcheuse pour la broderie, lui cause de grands embarras sans lui donner jamais aucun avantage. M. Uffenheimer a pour pièce principale un riche devant d'autel

en drap d'or, avec ornements et figures brodés en soie et en or. Le dessin est du style de la Renaissance, très bien colorié et d'une exécution large et fine; les parties d'or brodées ou appliquées sont moins heureusement traitées. Un riche et très complet costume de pope est la pièce importante de l'exposition de MM. Krickl et Sweiger. Ce costume est en lamé d'argent; les parties les plus importantes sont ornées de riches armoiries



MITRE BRODÉE AUX PETITS POINTS DE SOIE SUR OR.

(Exposée par MM. Biais aîné fils et Rondelet.)

et d'excellentes figures brodées au trait. Les autres tissus ou broderies sont d'une bonne fabrication régulière, et rien de plus. L'Espagne, qui était si richement représentée dans la section rétrospective, n'a rien dans la section contemporaine. L'Italie n'est pas plus riche. Nous espérons que ces deux nations prendront bientôt une éclatante revanche. Les exposants belges sont peu nombreux. M. Grossé, de Bruges, avait une très riche bannière, consacrée au Sacré-Cœur. Le seul défaut de cette pièce est d'être surchargée d'architecture, d'ornementations, d'emblèmes, de

figures, de légendes, etc., dans de telles proportions qu'il est difficile de voir le fond de l'étoffe et de discerner clairement les principaux sujets. Cette réserve faite, on ne peut que louer l'exécution habile de ce travail.

Les produits exposés par M. Leynen Hougaertz sont moins finement exécutés. Les dorures ne sont pas toujours employées avec justesse; mais les dessins sont largement compris et ne manquent pas de qualités.

La ville de Lyon est représentée par M. Henry. Exposition très importante en passementerie, en tissus et en broderie. Il y a souvent un fâcheux mélange de tissus brochés et de la broderie; dans cette dernière, une recherche excessive du détail et souvent une surcharge qui dénature les lignes premières.

Nous avons remarqué dans cette grande vitrine plusieurs objets qui, bien commencés, ont été mal terminés et ont perdu par cela même leurs qualités artistiques. Ces qualités n'ont pu toujours être rachetées par la patience et la finesse de l'exécution. Dans l'exposition de Paris, M. Kreichgauer nous montre un grand ornement en drap d'or brodé or et couleurs, avec figures d'un dessin trop géométrique peut-être, mais rempli de charmants détails et d'une exécution remarquable. Ce brodeur affectionne les compositions de ce genre et varie peu ses productions. Nous avons revu avec plaisir de remarquables mitres à figures, et nous aurions désiré revoir une paire de mules exposées à Vienne en 1873. Ces derniers travaux resteront parmi les meilleurs de M. Kreichgauer. L'ornement de velours rouge brodé en or de M. Dubus faisait un très brillant effet, grâce à la sagesse du dessin et à sa bonne exécution. La broderie de tapisserie pour ornements d'église n'offrait malheureusement rien de digne d'être signalé. Il nous semble que l'ornement d'église peut, dans de justes limites, profiter de l'expérience acquise par d'autres industries d'art. Dans les travaux que nous avons étudiés, nous avons été frappé de ce qu'ils étaient plus des reproductions de travaux flamands, anglais, allemands ou français du moyen âge ou de la Renaissance, que des travaux originaux. Le dessinateur, sans prendre une époque pour en faire le pastiche, ne doit-il pas étudier les diverses époques comme un point de départ nouveau qui lui donnera des inspirations nouvelles? Le lecteur voudra bien compléter notre pensée et comprendre la réserve qui est imposée à l'écrivain par le sujet même qu'il traite.



SÉLÉNÉ, PAR M. MACHARD, TAPISSERIE EXÉCUTÉE ET EXPOSÉE
PAR LA MANUFACTURE DES GOBELINS.

(Dessin de M. Maillart, pour la figure, et de M. Durand, pour l'encadrement.)



Nous avons dû classer dans un chapitre spécial la broderie orientale, bien qu'elle puisse trouver sa place dans une ou plusieurs des espèces que nous avons énumérées. Mais les produits orientaux sont composés au point de vue de l'art comme à celui de l'exécution d'éléments locaux; l'Europe n'a et ne doit avoir sur leur fabrication qu'une très légère influence. Nous ne croyons pas qu'il soit possible de réunir les merveilles de l'aiguille en aussi grand nombre qu'il vient de l'être fait. Du Japon au Maroc et de la Perse à la Chine, nous ne trouvons que d'admirables spécimens qui représentent l'art de la broderie dans les divers pays. Nous sommes heureux de voir entrer dans la consommation européenne la plupart de ces produits, qui nous sont apportés par nos grands négociants.

Ces travaux, toujours si originaux, si neufs et si bien conçus, doivent être pour tous un perpétuel enseignement.

Les Japonais sont toujours les maîtres dans le mélange des procédés. Tissus unis ou brodés, impression, peinture, application, broderies de tous genres, ils utilisent tout avec un égal succès. Leurs dessins, lorsqu'ils sont de grandes dimensions, ont l'air plus agrandis que grands, et leurs petites pièces sont, sous le rapport de la composition, préférables aux grandes. Les tissus brodés sont le plus souvent minces et carteux, mais on y trouve une franchise et une fraîcheur de ton toute spéciale à la fabrication japonaise.

L'exposition présentée par Ko-Scho-Kuaisha résumait l'exposition de broderies dans deux spécimens très différents : un petit panneau de soie bronze représentait de grandes branches de lauriers-roses en fleur. La broderie était faite en soie floche rattachée en couchure par des soies tellement minces qu'un verre grossissant était nécessaire pour distinguer le procédé. L'art ne le cédait en rien à l'exécution : c'était la branche de l'arbre posée sur la soie. La seconde pièce était un grand rideau de fleurs naturelles brodées en application sur fond brodé lui-même en couchure de cordon d'or. Il faut avoir les conditions spéciales de main-d'œuvre de l'Orient pour pouvoir exécuter de pareils travaux dans de telles conditions, mais ces travaux n'en sont pas moins intéressants pour les Euro-

péens, qui auront à chercher la reproduction et l'interprétation de ces objets par les procédés qui nous sont propres.

Les broderies chinoises étaient aussi importantes par leur nombre que par leur valeur artistique, les paravents et les écrans en grand nombre généralement brodés sur satin. Ces travaux étaient brillants et bien exécutés; nous leur préférons cependant de beaucoup les broderies de costumes exécutées en soie sur satin et sur crêpe. Les compositions, très ingénieuses, faisaient ressortir une merveilleuse exécution et une coloration vive, harmonieuse et originale. Les expositions de MM. Carlowitz, Foo-Long et Schu-Pao présentaient les plus beaux produits de la broderie chinoise.

Les autres parties des sections de la broderie orientale offrent des caractères différents pour le dessin et pour l'emploi des matériaux.

La Grèce a envoyé deux sortes de produits très opposés : l'un, des costumes d'homme et de femme brodés au crochet et ornés de cordonnets d'or; l'autre, des ceintures et diverses autres parties de costume brodées en soie floche sur lin et mélangées d'or.

Ces seconds travaux sont bien plus intéressants que les premiers, car on y sent non seulement la conservation du style national, mais encore une très grande liberté et une très heureuse naïveté d'exécution.

Le gouvernement d'Annam avait une suite très curieuse de broderies d'ameublement exécutées en plusieurs tons de bleu et de blanc sur fond rouge vif. Les dessins et les matériaux étaient chinois, mais traités avec une largeur d'exécution beaucoup plus accentuée que ne le sont généralement les produits de Chine.

L'exposition du Maroc est la seule qui, résumant les procédés employés en Orient pour les broderies en soie, mêle à ses produits les divers procédés de l'application, et emploie les matières d'or avec une réelle supériorité. Ses travaux ne le cèdent en rien à ceux des Indiens, et ont une supériorité artistique incontestable. Les Marocains ont abordé non seulement tous les genres de broderies, mais ils les utilisent avec une grande intelligence. Vêtements de diverses sortes, housses de chevaux, détails de costumes, sont traités avec richesse et talent.

C'est dans ces remarquables travaux que nous avons trouvé au plus haut point le mélange intelligent des procédés de l'art oriental.



Nous avons gardé, pour finir, l'étude des Manufactures nationales, non que leurs travaux soient parfaits, mais parce qu'ils sont, à nos yeux, un curieux mélange de médiocrité et de beauté, et qu'il est facile de tirer de cette dernière étude une conclusion logique et surtout pratique. Les Gobelins auraient peut-être dû ne pas exposer les tapis destinés au palais de Fontainebleau; ils avaient à faire admirer des travaux très remarquables, comme : la Séléné, de M. Machard, à laquelle l'artiste a ajouté un élégant encadrement de style Renaissance, ainsi qu'on peut le voir dans l'intéressante reproduction que nous donnons de cette charmante tapisserie; la Pénélope, de M. Maillart, et le Vainqueur, de M. Ehrmann. Les artistes ont depuis longtemps fait l'éloge des tableaux, éloge qui rejaillit sur les tapisseries. Ces œuvres sont essentiellement décoratives, par la proportion, par la composition, par le dessin et par le coloris. La riche exposition des Gobelins renferme d'autres pièces très importantes, mais qui, à notre sens, font trop tableau et pas assez décor. Ce même défaut se fait sentir dans les travaux de la manufacture de Beauvais, travaux toujours éternellement parfaits, et aussi dans quelques cadres qui entourent les compositions modernes. La perfection de l'exécution ne sauve pas le manque de parti pris dans la composition de ces ornements. Nous nous empressons de faire une exception en faveur du cadre dessiné par M. Lameire, et qui entoure la Visitation, de Ghirlandajo, ainsi que pour celui de Machard dont nous venons de parler.

Ce reproche serait peut-être peu important s'il s'agissait d'une exposition ordinaire; mais les produits exposés par les manufactures de l'État ne doivent rien laisser à désirer, ni sous le rapport de l'art, ni sous celui de la perfection du travail. Si les conditions onéreuses dans lesquelles est établie leur fabrication ne leur permettent pas d'avoir une influence très pratique sur la production ordinaire, il n'en est pas de même des lumières artistiques que ces établissements nationaux doivent conserver et répandre.

Il serait facile aux Gobelins de revenir aux vraies traditions décoratives, et les précieux éléments que contient cet établissement lui permettraient d'étendre son influence bien au delà de ses travaux ordinaires. Il serait utile de voir réunis dans un petit musée les divers spécimens

des travaux de l'aiguille : tapisserie sur canevas, broderie de différents genres, dentelles, etc. On pourrait alors analyser les anciens procédés et



PÉNÉLOPE, PAR M. MAILLART,
TAPISSERIE EXÉCUTÉE ET EXPOSÉE PAR LA MANUFACTURE DES GOBELINS.
(Dessin de l'artiste.)

les reconstituer en les comprenant toujours et en les modifiant quelquefois. Nous sommes certain d'avance des éminents services que rendrait cette modeste innovation. La réalisation en serait économique et prompte. Nous avons donc tout lieu d'espérer que nous verrons dans un prochain

avenir cette branche de nos industries d'art prendre un nouvel essor et un fructueux développement.

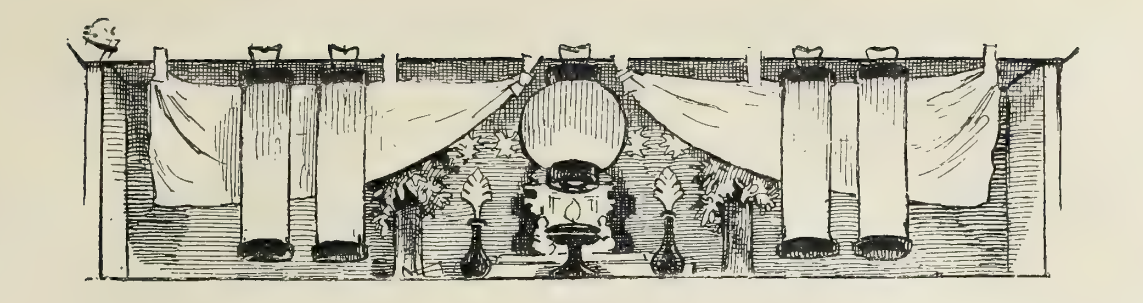
TH. BIAIS.

P. S. — Nous devons remplir pour M. Biais le même devoir que nous avons précédemment rempli pour M. Falize et pour les mêmes raisons de stricte justice. Cette étude sur la broderie à l'Exposition de 1878 serait incomplète et il y manquerait un enseignement essentiel, si nous négligions de signaler les œuvres remarquables que la maison Biais aîné fils et Rondelet a mises sous les regards du public dans les classes XVIII et XXXVI. Personne n'ignore la part personnelle que notre collaborateur M. Th. Biais a prise dans le grand et légitime succès qu'elles ont obtenu. La haute récompense qui lui a été accordée à cette occasion n'a été que le prix mérité de ses efforts persévérants; elle a été aussi la consécration d'une compétence en ces matières délicates que nos lecteurs ont pu apprécier de longue date.

La vitrine de MM. Biais et Rondelet, dans la classe XXXVI, renfermait les types les plus excellents de tous les styles applicables aux objets d'usage courant ou aux ornements religieux. Nous mettons sous les yeux de nos lecteurs la mitre, très remarquable, qui reproduit en broderie l'Annonciation de la sainte Vierge. On remarquera la grâce et l'élégance du dessin, le choix heureux des motifs d'ornementation. Malheureusement notre dessin ne peut rendre la perfection du point d'aiguille. C'est là une véritable œuvre d'art, moins faite pour être portée que pour figurer au trésor des chapitres à l'égal des orfèvreries les plus précieuses. A côté des autels et des statues qui figuraient dans la classe XVIII, la maison Biais et Rondelet avait placé sous les yeux des visiteurs le spécimen d'un trône pontifical. Les armoiries qui y figurent sont des types très corrects de ce genre d'ornementation.

Nous ne pouvons nous empêcher de remarquer dans cette importante maison l'alliance intéressante d'un certain esprit de nouveauté avec l'observation sévère des traditions liturgiques. Ce serait une erreur de penser qu'en dehors du moyen âge et de la Renaissance il n'y ait pas d'autres époques qui puissent fournir des modèles à la confection des vêtements sacerdotaux. Le style Louis XIV et même quelques aspects du style Louis XV peuvent être utilement consultés et communiquer aux œuvres nouvelles une certaine grâce fleurie et une certaine légèreté d'aspect. La maison Biais aura contribué pour une large part au rajeunissement des formes consacrées.

L. G.



LE JAPON A PARIS

I



Il n'est pas de jour depuis dix ans que nous ne rencontrions dans nos grands quartiers, sur les boulevards, au théâtre, de jeunes hommes dont l'aspect à première vue nous surprend toujours. Ils portent avec aisance le chapeau de haute forme ou le petit chapeau de feutre rond (qui affecte plus de désinvolture) coiffé sur des cheveux noirs, fins et lustrés, à longue raie dorsale, la redingote de drap correctement boutonnée, le pantalon gris clair, la chaussure fine et la cravate de couleur foncée flottant sur le linge soigné. Si le bijou en forme de passant coulant qui fixe cette cravate n'était trop voyant, le pantalon trop évasé sur le cou-de-pied, la bottine trop luisante, la canne trop légère, — ces nuances trahissent l'homme qui subit le goût de ses fournisseurs au lieu de leur imposer le sien, — à la tenue, à l'allure facile on les prendrait pour des Parisiens. Vous vous croisez sur l'asphalte, vous les regardez : le teint est légèrement bronzé, la barbe rare; quelques-uns ont adopté la moustache et la mouche transparentes comme un lavis d'encre de Chine, d'autres les favoris à la cuirassière, arrêtés au ras de l'oreille; la bouche est large, conformée pour s'ouvrir carrément, à la façon des masques de la comédie grecque; les pommettes s'arrondissent et font saillie sur l'ovale du visage; l'angle externe des yeux petits, bridés, mais

noirs et vifs, au regard aigu, se relève vers les tempes. Ce sont des Japonais.

Depuis l'Exposition universelle de 1867 et plus encore depuis 1871, ces jeunes gens, dont le nombre va croissant chaque année, circulent ainsi familièrement dans Paris, se soumettant à nos coutumes, à nos mœurs, à notre langue, à nos chiffres arabes, avec une souplesse faite pour étonner. En 1867, tant ce besoin d'assimilation était pressant, on en voyait déjà qui, abandonnant le sayon bleu noir et la petite calotte hémisphérique, avaient revêtu de bizarres « confections » parisiennes ; ils conservaient les cheveux retroussés et la petite natte tordue au sommet de la tête, rassemblée sous la coiffure ; ils continuaient, selon leur usage national, à se moucher dans de petits carrés de papier ; en fait de langues européennes, ils ne disaient que quelques mots d'anglais ; ils n'écrivaient et ne calculaient qu'au pinçeau en caractères japonais. Aujourd'hui l'assimilation est à peu près achevée. Elle s'est accomplie rapidement en vertu des aptitudes générales de la race et des spéciales facilités de la jeunesse. Il est à noter, en effet, que tous les Japonais de Paris sont jeunes. Après être resté si longtemps fermé aux étrangers — de 1587 à 1854 et même 1859, — maintenant qu'il nous a entr'ouvert ses portes, le Japon, peuple d'initiative et d'action, curieux, en quête de progrès, envahit l'Occident. Il nous envoie d'intelligentes générations qui étudient nos sciences, notre industrie, et les appliquent ; on annonçait récemment l'arrivée à Marseille du premier navire de guerre à vapeur construit par des ingénieurs japonais. Ce n'est qu'un échange, quoique le fait puisse paraître singulier de la part d'une nation comme la France, habituée à la flatterie des discours officiels. Le Japon nous emprunte nos arts mécaniques, notre art militaire, nos sciences, nous lui prenons ses arts décoratifs.

Si le moins du monde on se piquait de pédantisme, on pourrait écrire un mémoire solennel sous ce titre : *De l'influence des arts du Japon sur l'art et l'industrie de la France.* Cette influence qui est considérable, manifeste, avouée et même proclamée avec une certaine ostentation dans nos industries du bronze, du papier peint, de la céramique, pour ne citer que les principales, s'est exercée d'une façon latente, plus voilée, mais non moins effective, sur le talent de certains peintres en possession de la faveur publique. C'est par nos peintres en réalité que le goût de l'art japonais a pris racine à Paris, s'est communiqué aux amateurs, aux gens du monde et par suite imposé aux industries d'art. C'est un peintre qui, flânant chez un marchand de ces curiosités venues de l'extrême Orient,

— que l'on confondait alors indistinctement sous le nom commun de *chinoiseries*, — découvrit dans un récent arrivage du Havre des feuilles peintes et des feuilles imprimées en couleur, des albums de croquis au trait rehaussés de teintes plates dont le caractère esthétique — et par la coloration et par le dessin — tranchait nettement avec le caractère des objets chinois. Cela se passait en 1862. Est-ce M. Alfred Stevens, le peintre des élégances parisiennes, ou M. Whistler, cet autre peintre de la vie moderne dont le tableau, *la Femme en blanc*, repoussé par le jury de l'Exposition, en 1863, et exposé au Salon des Refusés, fut à juste titre si remarqué; serait-ce notre Diaz, ou l'Espagnol Fortuny, ou bien Alphonse Legros devenu Anglais, qui eut ce premier bonheur de main, cette pénétration du regard de découvrir dans les confusions de la Chine morte les clartés du Japon vivant? Si ce n'est celui-ci, c'est tel autre des artistes que je viens de nommer.

L'enthousiasme gagna tous les ateliers avec la rapidité d'une flamme courant sur une piste de poudre. On ne pouvait se lasser d'admirer l'imprévu des compositions, la science de la forme, la richesse du ton, l'originalité de l'effet pittoresque, en même temps que la simplicité des moyens employés pour obtenir de tels résultats. On enleva toute la collection à des prix relativement élevés. Ces feuilles en couleur, qui se débitent aujourd'hui par miliers dans tous les grands bazars du chiffon au prix de dix centimes, coûtaient alors de deux à quatre et cinq francs. On se tint au courant des arrivages nouveaux. Ivoires anciens, émaux cloisonnés, faïences et porcelaines, bronzes, laques, bois sculptés, étoffes brochées, satins brodés, albums, livres à gravures, joujoux ne firent plus que traverser la boutique du marchand pour entrer aussitôt dans les ateliers d'artistes et dans les cabinets des gens de lettres. Il s'est formé ainsi depuis cette date déjà lointaine jusqu'au moment présent de belles et rapides collections entre les mains de M. Villot, l'ancien conservateur des peintures au Louvre, des peintres Manet, James Tissot, Fantin-la-Tour, Alphonse Hirsch, Degas, Carolus Duran, Monet, des graveurs Bracquemond et Jules Jacquemart, de M. Solon de la manufacture de Sèvres, des écrivains Edmond et Jules de Goncourt, Champfleury, Philippe Burty, Zola, de l'éditeur Charpentier, des industriels Barbedienne, Christofle, Bouilhet, Falize; des voyageurs Cernuschi, Duret, Émile Guimet, F. Regamey. Le mouvement étant donné, la foule des amateurs suit.

En 1867, l'Exposition universelle acheva de mettre le Japon à la mode. Peu de temps après, un petit groupe d'artistes et de critiques fon-

dait à Sèvres le dîner mensuel de la *Société japonaise du Jinglar*. L'on n'y mangeait pas avec des bâtonnets et l'on n'y buvait d'autre boisson que le saki national, comme en témoigne le titre même de la société, le Jinglar étant le nom familier donné à un petit vin de pays que Zacharie Astruc célébra en un sonnet accompagné de charmantes illustrations à l'aquarelle : « Salut, vin des mystérieux! » Chacun des membres reçut un spirituel brevet gravé à l'eau-forte et enluminé par M. Solon, l'élégant décorateur qui signe *Milès* des porcelaines recherchées par tous les amateurs de céramique moderne. M. Bracquemond, vers le même temps, composait pour un fabricant, homme de goût, tout un service de table en faïence émaillée et peinte dans le genre rustique. Il va de soi que le service, le brevet et les illustrations du sonnet affectaient le style japonais. Mais ces premiers japonisants l'avaient très intelligemment adapté sans le copier aux éléments de la flore et de la faune françaises. Ce dernier point est important à noter tout de suite, nous aurons besoin d'y revenir. L'auteur du sonnet du Jinglar, M. Zacharie Astruc, tour à tour poète, peintre, sculpteur, ouvrait le feu dans la presse par une série d'articles sur l'*Empire du Soleil levant*, publiés par l'*Étendard*, en 1866. Il avait déjà dans son portefeuille, d'où elle n'est sortie que pour être lue et admirée par de nombreux amis, une féerie japonaise, *l'Ile de la demoiselle*, qui n'est jamais arrivée au théâtre. Telle est la fortune des précurseurs. Nous-même, au *Constitutionnel*, nous suivions, et peu après nous parlions de l'*Art japonais* devant le public d'artistes qui assistait aux conférences de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. La librairie Hachette éditait successivement plusieurs relations de voyages au Japon, et en dernier le magnifique ouvrage de M. A. Humbert. Depuis, c'est M. Regamey qui multiplie aquarelles, dessins et croquis à toutes les pages des *Promenades japonaises* de M. Guimet ; c'est un fin humoriste, M. Ernest d'Hervilly, qui donne au théâtre sa jolie fantaisie japonaise, *la Belle Saïnara*, que M. Lemerre devrait faire imprimer dans la mode des livres orientaux, paginer de droite à gauche sous une couverture jaune dessinée par Bracquemond, Solon ou Régamey. Pour le prochain hiver on annonce à l'Opéra un ballet japonais. Pendant quelques saisons, la toilette des femmes s'est inspirée de celle des Japonaises, elle en conserve encore quelques façons. Nous avons vu en très peu de jours tous les envois de la section japonaise au Champ de Mars enlevés par nos collectionneurs à des prix d'une cherté fabuleuse. Ce n'est plus une mode, c'est de l'engouement, c'est de la folie.

Cette folie est en grande partie justifiée par la magnificence décorative des objets exposés. Parcourons-la donc, cette exposition.

II

Sur la pente occidentale du Trocadéro, — auprès de cette misérable foire où toute la turquerie de contrebande bruit et glapit à qui mieux mieux, multipliant, sous les yeux de la badauderie des deux mondes, les mystifications de la petite fabrique parisienne : confiseries nauséabondes, parfumeries de mauvais lieu, bijoux de pacotille, dont ne voudrait pas aujourd'hui un chef de tribu nègre, cuivres estampés et peints sans mystère par des mains françaises dans la galerie du travail à l'École militaire pour être vendus de l'autre côté du pont d'Iéna par des mains orientalisées au jus de réglisse, étoffes rayées de couleurs hurlantes achetées rue du Sentier, porte-monnaie soutachés à la mécanique par des Batignollaises, souvenirs de Jérusalem venus de la rue Notre-Dame-de-Nazareth, croix et chapelets présentés sous les auspices du croissant et sculptés en cèdre qui se réclame du Liban quand il n'est que de banlieue, — à deux pas du charivari des gens coiffés du fez, une clôture de bambous ferme l'enceinte réservée à l'une des trois expositions de l'empire du Soleil levant. Celle où nous entrons, c'est la ferme, une miniature de ferme japonaise.

La tourbe n'y séjourne pas, les abords en sont discrets, simplement hospitaliers, sans bruit de place publique, sans ronflement de peau d'âne, sans vibration de cordes grattées, sans éclats de cris gutturaux. On y pénètre par une barrière que supportent des pilastres en bois plein où s'épanouissent des pivoines et des tiges d'iris sculptées; sur les vantaux de la barrière courent deux frises de fleurs ciselées à jour comme une pièce d'orfèvrerie et couronnées en guise de fronton par un adorable petit coq et sa poule, qui sont un chef-d'œuvre de sculpture en bois. Silencieux, attentifs sans en faire montre, souriants à leur pensée intérieure, qui leur montre de hautes piles de grandes pièces d'or monnayé dans une belle forme oblongue, l'œil mi-clos, l'esprit ouvert, les maîtres du lieu ne sollicitent pas le visiteur. A son intention, ils ont disposé çà et là de petits pliants, des sièges de bambou et de larges parasols en papier peint où l'ombre et le repos s'offrent d'eux-mêmes; l'ombre et le repos sont d'heureuse rencontre sur les déclivités du Trocadéro, en ces chemins

montants, sablonneux, malaisés, comme celui de la fable, et de tous les côtés au soleil exposés.

Il n'y a point d'œuvres d'art à voir ici, rien de plus, en tout cas, que ces menus objets amenés à profusion par les plus récents exportateurs sur le marché de Paris; mais nous avons à y prendre sur le fait et sur le vif les éléments de l'œuvre d'art décorative, je veux dire le caractère des formes naturelles et le goût de la race. Eh bien, les artistes japonais sont beaucoup moins fantaisistes qu'on ne serait porté à le croire si on les jugeait seulement d'après l'apparence capricieuse de leur dessin. Ces fusées de trait, ces longues courbes, ces saillies subites brusquement suivies de subites retraites du pinceau, ces contournements qui semblent de pure invention ou tout au moins affectés, ces grossissements de tel ou tel organe ou ses rapetissements dans l'animal et dans la plante, il est clair désormais, d'après les quelques spécimens réunis à la ferme, que c'est la nature en réalité qui leur en fournit les modèles. Cela est précieux à constater. Quant au goût de la race, il se confirme en dehors de l'art, tel que l'art nous l'avait révélé; pratique avant tout, allant droit à l'utile, mais aux formes de l'utile ajoutant spontanément, comme d'intuition, la parure d'une imagination ingénieuse, enjouée, riche en surprises et de belle humeur. Le joli et doux jardin! on s'y promène à petits pas, retrouvant en toutes choses, dans la disposition des pieds d'orge en culture, des rizières, des oasis de bambous verdoyants, dans l'architecture d'un hangar, d'une fontaine, d'une cage à poules, dans un jouet d'enfant, la même recherche des ajustages simples et rares, précis et curieux, le même génie industrieux et charmant, le même soin, la même patience, le même souci de perfection. Évidemment le temps ne coûte pas à ce peuple, il n'envisage que le résultat et le veut excellent; je doute qu'il se rencontre dans ses dictionnaires l'équivalent de notre mot *bâcler*, s'il se familiarisait jamais avec nos langues classiques; il pourrait, car il y a tous les titres, s'approprier la belle devise latine : *Age quod agis!* Bien faire ce que l'on fait.

Il serait tout à fait injuste de dénier à l'Occident l'amour des choses parfaites. Mais il s'y exerce de préférence dans les arts qui reposent sur les sciences mathématiques. Au moins est-ce là que les applications aujourd'hui nous frappent le plus vivement, dans ses audaces de construction des ponts et chaussées, et surtout dans les admirables combinaisons des moyens mécaniques par lesquels l'homme s'est asservi les forces naturelles et a domestiqué les éléments comme l'eau, l'air et le feu. A ce point de vue, le Japon en est encore à balbutier le rudiment, il

s'est mis à notre école. Nous pouvons nous mettre à la sienne pour tout ce qui touche aux arts décoratifs. Et déjà nous y sommes, je l'ai dit, mais nous nous y prenons mal, nous ne comprenons pas l'enseignement qu'il nous donne et qui pourtant est si clair. Je ne veux nommer per-



GRAVURE TIRÉE D'UN ALBUM JAPONAIS.

(Collection de M. Ph. Burty.)

sonne ici, mais quand nous parcourons dans la section française les expositions de nos fabricants les plus renommés, nous ne pouvons nous défendre d'un certain découragement et même de quelque humiliation en voyant qu'on nous présente comme des témoignages de progrès tant et de si pauvres pastiches de l'art japonais. Lorsque, il y a dix ans, nous

recommandions aux artistes industriels français d'étudier le Japon, nous ne voulions pas croire que seulement ils trébucheraient aux ornières de l'imitation plate. Nous ne les leur signalions que par acquit de conscience. Ils s'y sont enfoncés. Comment alors se serait-on méfié? Le premier exemple donné, le service de M. Bracquemond, était un modèle parfait de ce qui peut être obtenu par l'intelligente interprétation d'un style déterminé. Ce vaillant artiste avait tout simplement choisi parmi nos plantes potagères et nos animaux de basse-cour les éléments de sa décoration. Tout ce qu'il avait emprunté aux artistes japonais, c'est une liberté de disposition des motifs plus grande que de coutume dans le décor français, c'est-à-dire le déplacement arbitraire des centres, la rupture de l'équilibre et de la pondération des masses, l'usage absolu de ce que j'ai nommé la dyssymétrie, la façon intelligente de jeter en un point quelconque du cercle, puisqu'il s'agit d'assiettes, et en dehors des divisions géométriques, un ornement isolé, le pétale d'une fleur, un insecte, une grande tache pittoresque même, une botte de légumes, un canard, un dindon, un crapaud. Il leur empruntait aussi leur façon de modelé sommaire, en teintes plates, qui donne l'idée de l'objet sans viser au trompe-l'œil; puis leur mode d'accentuation dans le dessin qui consiste à fortement accuser, même au prix d'une exagération, le caractère essentiel de la forme. Tout cela était légitime, logique, intelligent, d'un art piquant, par un vif attrait d'originalité de bon aloi. La personnalité de l'artiste n'avait pas abdiqué au profit des paresses empiriques de l'imitation. On avait rencontré au Japon un nouveau principe d'art décoratif, on l'appliquait librement en l'étendant et l'appropriant à nos coutumes, à nos usages, à notre milieu de nature. L'exemple était précieux, les dessinateurs de fabrique se sont bien gardés de le suivre. Ils ont tout pris à l'art japonais : compositions, dessins, couleur; ils ont fouillé ses albums de croquis pour les décalquer et en reporter les motifs sur leurs bronzes et leurs faïences; ils ont copié servilement jusqu'aux figures, copié les types, copié les costumes, copié les attitudes, copié les tons de palette, copié même les réseaux de fond des émaux. Et toutes ces copies se prennent sur des modèles usés depuis longtemps au pays d'origine et dès lors renouvelés.

Notre progrès se réduit donc à nous mettre à la remorque d'une formule étrangère. C'est piteux. Si encore, en ce champ étroit de la reproduction littérale, nos fabricants luttaient de richesse, de goût et de perfection avec les Japonais, pour médiocre que soit la consolation, nous

en tiendrions compte. Mais nous ne pouvons même pas dire qu'il en soit ainsi. Comparons les bronzes par exemple. Ici les prétentieux et indigents pastiches sont à la fois plus réguliers et plus maladroits : plus réguliers, comme dans ces réseaux de cloisonnés que je citais tout à l'heure,



GRAVURE TIRÉE D'UN ALBUM JAPONAIS

(Collection de M. Ph. Burty.)

qui sont tracés avec une correction géométrique infaillible trahissant l'insensibilité de la machine; — plus maladroits dans le travail de l'incrustation des métaux sur métaux, qui est opérée sans netteté, et conserve aux contours des traces de bavochure; — indigent et prétentieux par l'aspect ciré, luisant, verni, battant neuf des alliages composés à un titre unique et au plus pauvre. Rencontrerons-nous dans nos bronzes rien de

comparable au shakoudô et au sibouïtsi du Japon, ces admirables métaux formés par l'alliage du bronze, ici avec l'argent, là avec l'or? Nullement. Sur ce terrain même de la somptuosité des matières, Paris est battu par Kioto. Ferons-nous donc toujours du châle Ternaux en croyant faire du châle de l'Inde[1]!

Je n'insiste pas davantage sur la qualité de la matière employée, question qui a bien son importance pourtant, et plus grande que nos fabricants ne paraissent le croire quand il s'agit de l'œuvre d'art, car aucun élément ne saurait être impunément négligé si l'on veut le conduire à la beauté parfaite. Mais comment songerait-on à de tels achèvements, lorsqu'on est encore engagé dans les servitudes de l'imitation? On nous dirait en vain que l'intérêt commercial a dû primer l'intérêt esthétique, que l'on a cédé à l'engouement du public pour le style japonais, que les fabricants subissent plutôt qu'ils ne dirigent les courants de l'opinion. Si cela était, ils en seraient les mauvais marchands. Il est difficile de supposer, en effet, qu'après l'Exposition, où l'on aura vu l'art original, les amateurs continuent à se pourvoir de copies inférieures, étant donné surtout le caractère essentiellement commerçant des Japonais, qui ne sont pas gens à perdre le bénéfice de leurs succès.

III

Ni dans le passé ni dans le temps présent, les leçons n'ont fait défaut à nos fabricants. Pour n'être point directes, elles n'en étaient pas moins éloquentes. Seulement il eût fallu les voir où elles étaient et les comprendre. Je voudrais tenter de leur en indiquer les sources et d'éveiller leur vigilance à l'avenir.

Dans tous les arts, l'imitation est l'infaillible entremetteuse de la mort. C'est l'imitation qui tue les écoles. Parmi les artistes, ceux-là seulement demeurent et prennent rang auprès de la postérité qui ont vivifié leurs œuvres à la chaleur et à l'émotion de leur propre individualité. Les témoignages abondent. Que subsiste-t-il des peintures de la basse Flandre, qui, sous le nom d'école de Cologne, prolongea les procédés primitifs de Memling de Bruges, sans avoir hérité de son génie? Rien. — Que subsiste-t-il de l'école bolonaise des Carrache qui, pendant

1. La comparaison pèche en un point capital : dans l'industrie du châle, le Ternaux coûte dix fois moins que le cachemire authentique; dans l'industrie du bronze, le Ternaux coûte aussi cher que le Japon.

plus d'un siècle, imposa sa médiocrité éclectique à l'égal des chefs-d'œuvre de la Renaissance? Rien. On en conserve les restes dans les musées qui sont des dépôts d'archives. Mais pas un amateur sensible ne s'y arrête. — De l'école française à la suite de David, rien non plus n'a subsisté, et certes ce n'était pas la science qui lui manquait. Le fétichisme de l'imitation a stérilisé la poésie en France, pendant près de deux siècles, ce qui prouve que le même phénomène se renouvelle dans les ordres de productions les plus différents. De tous les copistes et plagiaires, de tous les traînards de l'armée de l'intelligence, le temps finit toujours par faire justice en étendant sur eux le drap lourd de l'oubli. Encore pour la peinture, qui occupe les avenues officielles, qui est protégée, honorée par les gouvernements, y faut-il souvent une succession d'années, parfois des espaces séculaires. Pour les arts d'ornement, qui relèvent du public, le dégoût du pastiche est beaucoup plus prompt à se manifester. Même à ne se placer qu'au point de vue étroit de la spéculation, de l'argent, l'imitation devient rapidement une mauvaise affaire. Toute œuvre dont la conception ne repose pas sur un principe absolu d'originalité peut tromper et plaire un moment, par surprise; mais accueillis comme une mode, de tels succès ont aussi de la mode son éphémère durée.

Seuls pendant des siècles à occuper l'étroit goulot par où, de Nagasaki à Décima, le Japon communiquait avec le reste du monde, les Hollandais, peuple artiste, ne tombèrent pas dans l'erreur de l'imitation. Recevant la première révélation des merveilles décoratives d'un peuple connu d'eux seuls, inconnu de l'Occident, quelles facilités pour s'approprier, piller et plagier cet art, ne leur offrait pas une situation à ce point exceptionnelle! Ils ne le firent point. Il y eut probité réelle à s'abstenir et non dédain, comme on pourrait le supposer, si nous ne savions quelle fut, au contraire, la passion des anciens collectionneurs d'Amsterdam et de la Haye pour les objets de l'extrême Orient. Loin d'en méconnaître la valeur esthétique, ils la comprirent si bien qu'ils s'en inspirèrent très ouvertement, nous le voyons aujourd'hui, dans la décoration de leur propre poterie. La faïence de Delft, qui a le don de passionner encore les amateurs de céramique, n'est sensiblement qu'un dérivé de la faïence japonaise, une conversion de l'ornement japonais au goût général du peuple hollandais. Aussi, dans leur sincérité, l'ont-ils singulièrement alourdi. Ils poussèrent les choses à l'extrême en faisant fabriquer au Japon des services sans nombre, d'après des motifs de décor fournis par eux-mêmes, créant ainsi

une céramique bâtarde comparable à ces tissus de l'Inde, dont avec une admirable fatuité nos industriels expédient de Paris dans la vallée de Kachemyr les modèles dessinés et peints ici sous leurs yeux. C'est une présomptueuse naïveté qui doit exciter d'ironiques et silencieux sourires dans les métiers à tisser de l'Orient. L'adaptation spontanée, comme dans la faïence de Delft, était, au contraire, tout à fait légitime. L'ornement qui, au pays du Soleil levant, affectait la brillante légèreté d'une flamme de bois sec, prit aux Pays-Bas, il est vrai, l'épaisseur d'un feu de tourbe ; — mais qu'importe! Le fait essentiel, c'est que, sous cette forme même dont l'origine lui est étrangère, l'art hollandais est encore l'expression fidèle de la race batave et la caractérise ; il reste national. Nous ne demandons pas autre chose à l'art décoratif de notre pays, lorsqu'il s'abandonne aux séductions des arts orientaux.

Il n'est pas un des peintres que j'ai nommés plus haut et qui se passionnèrent pour le Japon, qui n'ait, pendant un temps au moins, subi son influence non seulement comme amateurs, je dis aussi comme peintres. Leur étonnement, leur admiration, leur enchantement, avaient été trop vifs et trop profondément ressentis pour qu'ils pussent s'y soustraire. Ils ne tentèrent même pas d'y résister. Avec intelligence ils surent diriger l'action qu'elle devait infailliblement exercer sur leur talent. Chacun d'eux s'assimila de l'art japonais les qualités qui recélaient les affinités les plus voisines avec ses propres dons : M. Alfred Stevens, certaines rares délicatesses de ton ; M. James Tissot, des hardiesses et même des étrangetés de composition comme en ses belles *Promenades sur la Tamise ;* M. Whistler, ses exquises finesses de coloration ; M. Manet, ses franchises de taches et l'esprit de la forme curieuse comme en ses eaux-fortes pour l'illustration du *Corbeau* d'Edgar Poë ; M. Monet, la sommaire suppression du détail au profit de l'impression d'ensemble ; M. Astruc en ses aquarelles, le caprice ingénieux de ses premiers plans ; M. Degas, la fantaisie réaliste de ses groupes, l'effet piquant de ses dispositions de lumières en ses étonnantes scènes de cafés-concerts ; M. Michetti, le silhouettage élégant de ses figurines sur des fonds monochromes ; tous plus de lumière. Et tous y trouvèrent une confirmation plutôt qu'une inspiration à leurs façons personnelles de voir, de sentir, de comprendre et d'interpréter la nature. De là un redoublement d'originalité individuelle au lieu d'une lâche soumission à l'art japonais. Voilà des exemples que je me plais à citer, parce qu'ils témoignent heureusement du parti qu'avec le moindre effort d'intelligence nos artistes décorateurs et nos fabricants

pourraient tirer des révélations des arts étrangers et de nos propres arts dans le passé.

N'est-il pas déplorable notamment, pour citer un fait entre cent autres, d'avoir à constater l'immuable routine à laquelle se condamnent nos peintres verriers décorateurs d'églises ? Sans en excepter un, ils s'immobilisent dans la constante reproduction des styles anciens du XIIIe au XVIe siècle, sans risquer la plus humble tentative pour en sortir. Je consulte l'un d'eux, praticien de premier ordre, qui a mis des verrières dans les cinq parties du monde, M. Lorin, de Chartres, et lui demande les raisons de cette apathie générale de la verrerie française : il en fait remonter la responsabilité aux architectes diocésains, qui imposent le style des vitraux. Si encore les architectes ne faisaient que tenir rigoureusement la main à la conformité du style entre l'édifice et les vitraux dans les monuments anciens, il n'y aurait pas lieu de protester, quoique la rigueur ici soit excessive, l'unité de style étant au monde ce qu'il y a de plus rare dans ces vieilles cathédrales que nos pères mirent souvent plusieurs siècles à construire et où chaque siècle a laissé l'empreinte accusée de son art. Mais c'est pour des églises toutes neuves, construites d'hier, achevées d'aujourd'hui, que l'architecte commande des vitraux moyen âge, aux figures informes, émaciées, aux têtes en poire, aux pieds en pointe, aux gestes raides et gauches. Je suis loin de nier le grand caractère de ces figures dans l'œuvre naïve de nos anciens verriers, mais je considère aussi que dans l'œuvre des architectes contemporains de telles exigences ne sont que de prétentieuses niaiseries, condamnables autant que baroques. Au même titre, nos peintres de sujets religieux devraient décorer les chapelles qu'on leur confie dans le style de Cimabue, Giotto plus humain n'étant lui-même qu'un décadent. C'est absurde. Aussi est-il arrivé cette chose singulière qui confond nos verriers, c'est que la faveur publique, dès le premier jour à l'Exposition, s'est attachée aux vitraux anglais. La fabrication anglaise n'est pas comparable à la nôtre, elle ne peut parvenir à composer de grandes pages qui exigent une puissance de ton, une intensité de coloration que ses procédés lui interdisent ; elle s'en tient à une sorte de monochromie rehaussée de tons rabattus qui laissent jouer toutes les facettes d'un verre habilement fabriqué à cette intention, et qui perdrait ses qualités brillantes, chatoyantes, s'il devait subir les cuissons successives nécessaires à la réussite des tons primitifs et francs. Mais on a été séduit par l'harmonie facilement obtenue de ces vitraux et plus encore par l'affranchissement des étroites subordinations aux styles anciens qui enchaînent

nos verriers français. Les Anglais, bien moins forts que nous dans la fabrication des vitraux, ont paru plus artistes. — C'est une nouvelle leçon donnée à l'industrie décorative de notre pays, où je ne vois guère que nos grands céramistes qui aient su s'affranchir sans réserve de l'imitation tout en s'inspirant ouvertement du Japon.

IV

Est-ce à dire que les artistes japonais eux-mêmes se soient absolument libérés de leur passé? Bien loin de là. Nul peuple, au contraire, ne témoigne d'une fidélité plus constante aux enseignements de ses maîtres antérieurs. Il ne vient à l'idée de personne de le regretter. Nous devons nous féliciter, au contraire, de rencontrer ici un tel respect de la tradition, parce que chez ce peuple, qui en ce point comme en bien d'autres montre tant d'affinités avec le peuple grec, cette tradition fut de premier élan fondée sur un principe excellent, d'une justesse parfaite et dès lors immuable. Nous l'allons voir en comparant les œuvres des plus anciennes époques du Japon aux œuvres de ses artistes contemporains.

A la vérité, la comparaison n'est pas facile. Autant la disposition elliptique à secteurs rayonnants, adoptée pour l'Exposition de 1867, se prêtait à l'étude comparative des produits similaires dans toutes les nations, autant cette étude est malaisée pour ne pas dire impossible en 1878, avec le système d'isolement qui a prévalu pour chaque nation et de dispersion pour chaque nature de produits. Les membres des jurys de toute classe savent à quelles marches et contre-marches forcées, à quelles fatigues et à quelles lacunes d'examen cette dispersion les a condamnés. Si l'on veut borner son observation aux œuvres d'un même pays, la fatigue, pour être moindre, est cependant excessive encore, puisqu'il faut se transporter des cimes du Trocadéro jusqu'à l'École militaire, et la difficulté de comparer reste la même. Elle s'augmente au Japon de l'étroite parcimonie avec laquelle le génie civil lui a mesuré l'espace dans les galeries du Trocadéro. MM. les ingénieurs, qui ne se piquent pas, je suppose, d'être artistes, ont disposé de beaucoup de place pour toute sorte de tableaux vivants empaillés et de ridicules mannequins qui de leurs yeux blancs poursuivent le visiteur à tous les détours ; mais ils ont rigoureusement mesuré l'étendue aux trésors de l'art japonais des divers âges. C'est une faute, car le grand et légitime succès qui était réservé à l'exposition moderne organisée par les soins de MM. Matsugata et Maëda se fût accru de beaucoup si la part

faite aux envois *officiels* de l'art rétrospectif eût été plus importante. Ceux-là seulement, en effet, avec les envois de M. Wakaï, offrent au travailleur l'intérêt de renseignements authentiques. A coup sûr, les collections de MM. Bing, Burty, de la Narde, de Camondo, E. Guimet, sont curieuses à bien des titres ; mais à l'exception de celle de M. Guimet, qui a un caractère exclusivement religieux, le pêle-mêle des autres et le défaut de classification raisonnée, tout en leur laissant une haute valeur de dilettantisme, leur retirent toute valeur d'étude.

La plus ancienne peinture connue et conservée au Japon remonte au



CHASSE AU FAUCON.

(Gravure extraite d'un album de la collection de M. Burty.)

commencement du VIIe siècle après Jésus-Christ ; mais seulement à dater du IXe l'art y prit un développement tel que le gouvernement le soumit au régime d'une administration spéciale. On sait que le principe de ce gouvernement était une véritable féodalité qui n'a été définitivement supprimée que par le souverain actuel, S. M. Mutsû-Hito, cent vingt et unième empereur du Japon. Cette école primitive s'attacha tout naturellement à

peindre, après les dieux, les princes, gouverneurs de provinces, dans leurs costumes de cour fastueux et barbares, chargés à profusion d'ornements magnifiques et du goût le plus raffiné. Le chef de cette école puissante nommé Tsunetaka, portait, comme directeur de l'administration des beaux-arts, le titre officiel de Tosagon-no-Kami. Ses descendants adoptèrent pour nom de famille les deux premières syllabes de ce titre : Tosa, et l'École qui se perpétue encore aujourd'hui dans la même descendance prit le nom de Tosae. C'est à l'*École Tosae* qu'il faut attribuer le type de ces farouches « Daïmios combattant » que l'imagerie japonaise nous a rendus si familiers.

Au XVI[e] siècle, la peinture étendit davantage son champ d'action; elle commença de s'intéresser aux classes plus modestes, aux mœurs générales, aux arts, aux métiers, aux scènes de la vie publique et de la vie domestique. Le chef du mouvement fut Iwasa Matabe en 1570. Son École, fortifiée par le succès de Hishigawa-Moronoba, prit, un siècle plus tard (1690), le nom d'*École d'Utagawa,* dont le mérite précieux consiste dans la scrupuleuse exactitude des scènes représentées dans la vérité du détail et du ton, c'est-à-dire de la forme et de la couleur.

Plus tard le paysage et les animaux apparaissent dans la peinture japonaise comme des motifs d'art suffisants par eux-mêmes sans qu'il soit besoin d'y faire intervenir l'image de l'homme. On y trouve une sincérité plus ardente encore que par le passé dans le dessin et dans la coloration, une recherche plus savante du caractère essentiel, spécifique des réalités naturelles, un goût de composition plus charmant et plus fin. Mais, par un singulier phénomène de l'esprit chez les peintres de paysage, — et je crois y reconnaître une sorte de passion pour le type absolu des formes, lignes d'horizon, montagnes, roches, arbres fleuris, feuillages, — l'artiste dès ce moment supprime complètement le modelé, ne procède plus que par teintes plates et ne détermine l'aspect des choses que par le trait ou contour, le ton et la perspective linéaire. Cette façon synthétique d'exprimer la nature répondait sans doute au génie de la race, car dès lors le modelé disparaît aussitôt des peintures de l'École Tosae (peinture d'histoire) et de l'École d'Utagawa (peinture de genre). Il n'est pas exact, en effet, quoique ce soit l'opinion commune, il n'est pas juste, dis-je, de refuser à l'École Tosae non plus qu'à l'École d'Utagawa la connaissance de la perspective et du modelé. Nous signalons à la bonne foi des visiteurs impartiaux cette erreur capitale et trop répandue; elle tient sans doute à la longue confusion qui s'est faite entre le décor chinois et le décor

japonais, confusion qui persiste encore dans l'esprit des foules inattentives. Aussi ma surprise a-t-elle été grande de voir confirmé par un très récent document officiel de source japonaise le préjugé relatif à l'ignorance des artistes qui nous occupent en matière de perspective et de modelé. Il serait difficile de rencontrer dans une publication plus autorisée une assertion plus contraire à l'exactitude des faits. Je parle des deux premières parties d'un précieux ouvrage : *le Japon à l'Exposition universelle de 1878*, rédigé et imprimé sous la direction de la commission impériale japonaise. Ce livre est le premier qui nous apporte des révélations authentiques sur la géographie, l'histoire, l'art, l'éducation et l'enseignement, l'industrie et l'agriculture du Japon. Il est bien succinct encore, il y manque des cartes, il n'y est pas question de la religion, chapitre important; ces lacunes, nous l'espérons, seront comblées. Tel quel pourtant, nous en avons dégagé des indications intéressantes, quoique sommaires, sur la succession et le caractère des diverses Écoles de peinture. Mais assurément MM. Matsugata et Maëda, les rédacteurs de ce travail, ont été trahis par l'expression quand ils ont affirmé que leurs compatriotes n'appliquaient point les lois de la perspective. Qu'ils le fissent avec des habitudes différentes des nôtres, en plaçant pour la plupart le point de vue très haut, cela peut contrarier nos conventions sans être contraire aux principes mathématiques de l'échelonnement des divers plans. En outre, il ne faut pas oublier que le Japon est un pays très accidenté de montagnes et de collines, que ses habitants ont tous le vif amour de la nature, des beaux sites, des horizons étendus; leurs peintres sont donc justifiés de se conformer dans leurs œuvres au goût général et de préférer les motifs pittoresques pris de points de vue très élevés. Ce mode de composition, cette façon particulière de « mettre en toile », comme nous disons ici, n'a rien de commun avec le mode chinois, qui consiste à juxtaposer de petits motifs sèchement découpés et rapprochés sans aucun souci de cette décroissance optique des dimensions que l'éloignement fait subir aux divers plans. La vérité est qu'en fait de perspective, les artistes japonais n'ont rien à nous envier. Il faut être affecté de cécité volontaire pour mettre en doute leur extrême habileté à cet égard. Quant au modelé, on ne perdra pas de vue que nous n'avons à juger que des ornemanistes, des décorateurs obéissant avec une sagacité rare et qui nous a souvent fait défaut à la loi esthétique, qui condamne l'emploi du clair obscur dans la décoration des surfaces tournantes ou mobiles. Il suffit de voir à l'exposition rétrospective les cinq grandes peintures sous

verre qui proviennent d'une chapelle dépendant du temple de Shiba à Yedo[1] pour constater que, dès le XIe siècle, Chinois et Japonais connaissaient les plus délicates pratiques du dessin et du relief par l'ombre et la lumière; et comment supposer que le Japon, si intelligent, si artiste, élève de la Chine en ces temps reculés, soit resté réfractaire en ce point seulement à l'enseignement de ses maîtres? On peut donc être convaincu que les anciennes Écoles de l'empire du Soleil levant modelaient les tableaux fixes, qu'on accrochait aux murs des temples et des palais.

V

Outre les trois grandes divisions que nous avons nommées dans la peinture japonaise et que je dois rappeler après une si longue, mais bien nécessaire digression, outre l'*École Tosae,* qui représente ce que nous désignons sous le nom de peinture d'histoire, — l'*École d'Utagawa,* qui comprend les peintres de genre, — l'*École du paysage,* qui reste innommée, il existe une quatrième École fort intéressante, merveilleusement adroite, qui n'emploie que les procédés de *Black and White,* ou du noir et blanc, chers à nos voisins d'outre-Manche; c'est l'*École Sumie.* L'École Sumie peint exclusivement à l'encre de Chine, en traits hardis, rapides, sommaires, précis, caractéristiques, jetés avec une sûreté de main incomparable, une science du dessin merveilleuse, une verve, une légèreté, un esprit et une grâce qui, dans l'œuvre de son grand maître, Oksaï, atteignent au génie. C'est à l'admirable École Sumie, ou École du croquis, que s'alimente l'art industriel japonais tout entier; c'est là qu'il puise, comme à une intarissable source, ces cent mille motifs de décoration qui se multiplient sur la panse des vases, dans la concavité des grands bols, sur le satin des écrans, sur le bronze, sur la terre émaillée, sur le bois et le papier, sur le vernis des laques.

La marche de l'humanité dans les arts est donc partout la même. Aux dieux et aux héros sont vouées les premières images (École Tosae), puis aux hommes (École d'Utagawa), enfin à la nature, à l'animal et au paysage, École décorative, soutenue dans son abondante variété par l'École Sumie, qui est formée des croquistes les plus savants du monde entier.

1. On trouvera la description de ces curieuses peintures dans la *Notice explicative* sur les objets exposés, par M Émile Guimet. Ernest Leroux, éditeur.

Si l'amour de la nature — à nous en rapporter aux documents officiels — ne se révèle que fort tard dans l'art japonais, sous la forme du paysage proprement dit, on l'y retrouve aux époques les plus reculées dans la décoration des objets d'usage familier, tels que ces laques âgés de onze siècles, ces gardes de sabre en fer incrusté d'or et d'argent fabriquées il y a seize cents ans. Il se perpétue, toujours aussi vivace à travers les temps, toujours aussi ingénieux, objet dans ses manifestations d'une telle reconnaissance de la part du peuple que l'histoire, comme elle garde



PAYSAGE JAPONAIS.

(Gravure extraite d'un album de la collection de M. Burty.)

le nom du plus illustre chef d'École, conserve le nom d'une femme artiste, Renguetzu, parce qu'elle a modelé une adorable petite théière qui mesure cinq centimètres de hauteur. Cet amour de la nature se reconnaît, en dehors même de l'art, à la passion de l'horticulture qui domine tout le Japon. Chaque habitation, même au centre des villes, y a son jardin dessiné avec recherche, réunissant les accidents de terrain les plus variés, de belles fleurs, des arbres d'essences diverses, les eaux courantes, les sentiers en lacets compliqués. Au xve siècle déjà, l'art des jardins avait atteint son apogée. Près de Kioto existe encore le parc de Ginkakuji, magnifique exemple resté intact de la science et du goût des dessinateurs de jardins en l'an 1470. « L'art de faire des jardins d'agré-

ment parsemés d'arbres, de lacs, de rochers, nous dit M. Matsugata, paraît remonter à la plus haute antiquité. » Il n'est donc pas étonnant que dès la plus haute antiquité les artistes japonais aient emprunté les éléments du décor aux forêts, aux fleurs, aux eaux et aux roches, comme aux animaux qui s'y meuvent ; et ce principe est encore aujourd'hui, avec des renouvellements de goût incessants, celui qui anime et vivifie tout l'art du Japon contemporain.

Dans la rue des Nations, au Champ de Mars, quand on a dépassé les architectures britanniques avides de lumière, ajourées comme des lanternes, — la construction américaine banale et sans caractère, malgré l'enluminure de ses écussons d'États bariolés, — les maisons de bois suédoise et norwégienne, aux étroites fenêtres et aux pignons aigus, — le prétentieux portique italien, où se heurtent d'une façon si étrange toutes les matières et tous les styles, une bouffée de fraîcheur vous frappe au visage, un bruit cristallin d'eau retombante vous arrive à l'oreille. Ce frais murmure de source s'échappe de deux petits parterres fleuris, où se dressent de jolies fontaines de faïence ; elles ont elles-mêmes la forme de grandes fleurs, de nénuphars au large cœur épanoui, jetant par l'orifice de leurs pistils allongés de grêles filets d'argent liquide en de belles conques étagées. La vasque supérieure tient en réserve pour le passant de petits gobelets de bambous emmanchés d'une tige fine et longue. Dans celle qui s'arrondit au ras de terre dans une ceinture de galets historiés, dorment et rampent quelques crustacés et batraciens en terre cuite émaillée. De l'eau, des fleurs, un décor étrange, une attention hospitalière : c'est le Japon !

Avant de franchir la barrière aux lourds madriers équarris et garnis d'armatures de cuivre, que le pinceau a recouvertes d'une patine factice de vert antique, on remarquera que l'aspect général de la façade a été maintenu dans la tonalité neutre des bruns, des verts et des bleus rabattus. Pour tout décor, on y voit une frise de chrysanthèmes bordant à droite une carte des îles de l'empire, à gauche un plan de la capitale. Tout cet ensemble affecte une grande sobriété de coloration. Cela surprend au premier abord. On serait tenté de croire que ce peuple coloriste déploie dans la décoration un grand étalage de tons vifs. Ce serait confondre deux mots qui au sens esthétique se contredisent formellement : la couleur et le coloriage. La sobriété dans l'emploi des tons éclatants est si générale au Japon, que les maisons y sont peintes en noir et les tuiles en couleur ardoise. A l'époque où les Japonais portaient ici leur

costume national, nous avons pu constater que toutes leurs étoffes étaient teintes dans la gamme gris foncé qui varie du noir au bleu indigo. Mais, dans le vêtement comme dans l'architecture, ils posent toujours, avec un goût charmant, une petite note de réveil, une touche rouge, bleue ou même violette, qui paraît d'autant plus éclatante qu'elle occupe une surface moins étendue. Il y a là un phénomène optique parfaitement connu de tous ceux qui ont apporté quelque attention aux lois du contraste et de l'harmonie des couleurs. « Un centimètre carré de bleu turquoise sur



PAYSAGE JAPONAIS.

(Gravure extraite d'un album de la collection de M. Burty.)

une large surface brun mordoré acquerra une valeur et une finesse telles, qu'à dix pas cette touche paraîtra bleue et transparente. Quintuplez cette surface, non seulement elle semblera terne et louche, mais elle fera paraître lourd et froid le ton brun chaud qui l'entoure. » J'emprunte cet exemple au *Dictionnaire d'architecture* de M. Viollet-le-Duc. Il nous serait facile de citer bien des preuves à l'appui de cette théorie. Nous pourrions rappeler notamment aux habitués de nos Salons de peinture les portraits de femmes de M. Bonnat. Il est rare qu'il n'y introduise pas une bague ou un bijou orné d'une turquoise précisément, qui doit tout son éclat au contraste des tonalités rousses de sa palette. Mais, sans sortir de l'extrême Orient, il suffit de comparer aux envois du Japon à l'Expo-

sition universelle ceux de la Chine, qui leur sont contigus. Ici les amateurs de tons francs peuvent s'en rassasier à cœur-joie. Le charivari des rouges écarlates, des bleus aigus, des jaunes serin, des verts pomme y fait cligner les paupières européennes le moins du monde sensibles au désaccord des couleurs. Pour accepter un tel éréthisme de tons faux, les Chinois doivent être doués de nerfs optiques plus résistants que les nôtres à l'action des vibrations lumineuses. C'est au moins ce qu'il nous faudrait supposer si de nombreux témoignages du passé ne subsistaient pour démontrer que l'ancienne Chine n'était pas atteinte de cette paralysie de l'organe visuel, que ses artistes n'ont pas toujours eu cette rétine d'airain. Dans les sections japonaises, au contraire, tout est doux au regard, apaisé, de couleur calme et pourtant joyeux. Sans doute, en vertu d'un organisme particulièrement délicat, d'aptitudes spéciales, d'habitudes traditionnelles, d'intuitions et d'instincts qui révèlent spontanément au peintre les effets simultanés des couleurs, il est rare d'y trouver une note fausse ou même une erreur d'harmonie.

Toutes les œuvres exposées sous l'étendard du Soleil levant ne sont pas également parfaites. On y rencontre des lots de camelote, des porcelaines surtout à décor rouge et or, d'un aspect banal et d'une forme commune, qui rappellent les formes et l'aspect de nos porcelaines bourgeoises de la rue Paradis-Poissonnière. A tant faire que d'imiter, le choix n'est pas heureux. Ce n'est pas le seul fait que nous pourrions citer où se révèle quelque tendance à l'imitation des fabriques européennes. De bons esprits, sincères admirateurs de l'art japonais et amis de ce peuple charmant, s'en sont émus; on a crié le *caveant* d'avertissement[1]. Il est incontestable que des facultés d'assimilation si rapide, comme le sont celles de la race japonaise, constitueraient un péril pour une vertu d'originalité qui n'aurait jamais été mise à l'épreuve. Mais nous ne devons pas oublier que le Japon a reçu de la Chine et de la Corée l'enseignement de l'art, et qu'il s'est bien aisément dégagé de ce que l'influence de ses maîtres aurait pu avoir d'excessif. Par les Hollandais nos propres arts lui étaient connus, et certes jusqu'à ce jour il n'avait ni abusé, ni même usé de leurs leçons. Je ne suis donc pas très inquiet. Il me semble que ces velléités d'imitation ne se produisent que dans les régions inférieures de l'industrie japonaise et trahissent un calcul commercial — un faux calcul, à coup sûr — plutôt

1. Voir notamment les articles pleins de verve, de bon sens et de bon goût publiés par M. Paul Dalloz dans *le Moniteur universel* du 31 juillet au 5 août, sous la rubrique LE TOUR DU MONDE AU CHAMP DE MARS : *Au Japon... et, chemin faisant, un peu partout.*

qu'une ambition esthétique nouvelle. Je ne m'alarme pas davantage de voir les jeunes gens de Tokio adopter à Paris les usages parisiens. Ne savons-nous pas que, rentrés chez eux, tous les étrangers, tous ces Turcs, ces Égyptiens, ces Persans, ces Chiliens, qui ont vécu pendant des années de la vie du boulevard en « boulevardiers » consommés, déposent aussitôt, avec la poussière du chemin, au seuil de leur patrie, les mœurs faciles de l'Occident pour rentrer dans les mœurs de leur race. L'empreinte du sceau originel est indélébile, l'Orient indestructible. Chaque peuple obéit fatalement aux transmissions de sa genèse, aux pulsations plus ou moins rapides du sang plus ou moins chaud dans ses veines, à la



PERSONNAGE JAPONAIS.

(Gravure extraite d'un album de la collection de M. Burty.)

conformation de ses organes construits pour la force ou pour l'adresse, aux sensations de sa substance cérébrale plus sensible à telles formes intellectuelles qu'à telles autres, aux spéculations les plus hautes de l'esprit, aux conceptions de l'art idéaliste ou, comme ici, au Japon, aux plus exquises combinaisons de l'art décoratif.

Deux exposants japonais occupent chacun dans leurs sections un rang exceptionnel : c'est M. Minoda Chojiro pour le travail des métaux, et M. Kousan Miyagava pour la céramique. Il n'est pas un visiteur qui n'ait admiré dans les vitrines du premier la grande garniture de salon en façon de paravent à quatre feuilles où, sur un fond de laque noire, se détachent quatre compositions d'un style merveilleux, — des buissons de fleurs, de longs branchages, des roseaux courbés. Ces tableaux incom-

parables sont exécutés au moyen de juxtapositions et incrustations de nacre et de métaux précieux : le bronze, l'argent et l'or diversement patinés. La perfection absolue de la main-d'œuvre, qui n'abandonne rien au hasard et ne souffre aucune négligence s'appliquant à ces matières somptueuses, d'où procèdent des effets de coloration imprévus et magnifiques, constitue ici l'élément fondamental du chef-d'œuvre. Les compositions, en effet, si charmantes qu'elles soient et malgré la pureté du dessin, ne nous révèlent rien de nouveau sur le sentiment esthétique du Japon. Il n'est pas indifférent desouligner le fait. Je ne dirai point de l'artiste et de son œuvre que, ne pouvant la faire belle, il l'a faite riche, mais que la richesse de l'exécution ajoute une saveur de rare nouveauté, un vif rehaut d'inconnu à une forme de beauté qui nous était familière. Les Barbedienne et les Christofle du Japon font un emploi constant et très habile de ce moyen de rajeunissement pour les formes plastiques et pittoresques éprouvées. Nous le recommandons à l'attentive sollicitude de nos grands industriels et à l'insistance des artistes qui leur abandonnent l'exécution en bronze de leurs ouvrages. Il est tels modèles, et en grand nombre dans nos expositions, qui laissent le public des amateurs à peu près indifférent, — je parle de la sculpture, — alors que son attention et même sa passion s'y porteraient si la richesse des métaux et le souci de la perfection dans le travail de fonte, de ciselure et de patine y ajoutaient leur beauté propre et en faisaient des morceaux d'exception. Les premiers sacrifices de l'éditeur devenant ainsi un véritable collaborateur trouveraient de magnifiques compensations dans la gloire fructueuse qui s'attacherait à son nom. C'est ce qu'a parfaitement compris M. Minoda Chojiro, que guidait sans doute un sincère amour des belles choses, mais aussi une parfaite entente de son intérêt commercial.

Le trait est curieux à noter, en effet : les Japonais, cette race si artiste, ont témoigné ici d'une singulière avidité en matière de pécune. Il paraît, d'après les récits de M. Émile Guimet, que dans leurs îles ils sont, ainsi que les Européens d'ailleurs, effrontément exploités par les Chinois, qui se sont habilement imposés comme intermédiaires de toutes les opérations du commerce avec les étrangers. A Paris, les sujets du mikado n'ont pas eu besoin d'intermédiaires et ont fait leurs affaires eux-mêmes avec une spontanéité remarquable, exploitant ouvertement, non sans quelque verve railleuse, l'engouement général qui s'est attaché à leurs produits. Je sais tel objet, charmant d'ailleurs, dont le prix indiqué dans les premiers jours de l'Exposition était de trois cents francs et qui en

quelques semaines a été coté, puis vendu douze cents. Personne n'a reculé devant les chiffres les plus élevés, répartis comme au hasard dans leur exposition, sans qu'il fût possible d'apprécier en bonne logique les écarts arbitraires que nous remarquons entre des objets semblables, de même composition, de même dimension, de même mérite. On peut en conclure que les Chinois ne seront pas indéfiniment les rois de l'argent au Japon, mais que leur disparition ne profitera guère aux intérêts européens. Pour secondaire qu'il soit au point de vue de l'art, c'est un fait économique dont il est utile de garder bonne note.

Au même rang que M. Minoda Chorijo, qui expose dans diverses autres classes, — celles des laques et des porcelaines notamment, — mais dont la supériorité se manifeste surtout dans le travail artistique des métaux précieux, il faut nommer M. Kusan Miyagava, qui, lui, est exclusivement céramiste. Jamais l'imagination ne s'est ouvert plus libre carrière; jamais le caprice des formes céramiques, la fantaisie des colorations décoratives, l'ingéniosité, l'abondance des combinaisons, l'esprit du dessin, n'ont avec une telle fécondité d'invention, ni de telles audaces pétri, modelé, tourné, retourné, contourné, détourné, défoncé, torturé la terre du faïencier, jeté sur terre avec plus d'art et d'imprévu de grandes coulées d'émaux clairs ou simplement d'étroites taches de lumière luisante sur le fond sombre et mat de l'argile brute. Notre mémoire ne perdra pas le souvenir de ces extraordinaires conceptions dont le vase, ce vulgaire ustensile, cylindrique, ovoïde ou sphérique, n'est que le prétexte et l'occasion.

Jamais nous n'oublierons les *Décorateurs d'idoles,* ces pygmées sceptiques qui, le rire aux dents, ornent avec magnificence les colosses sacrés; les *Nids* et leurs processions d'oiseaux costumés, travaillant, bâtissant leurs architectures au flanc troué des chênes; les petites *Gazelles dans la neige* grelottant une patte en l'air ou cherchant l'herbe rare sous le givre au pied des tori ou portes saintes; les *Pêcheurs de coquillages* fouillant le fond des eaux entre les branches courbées et formidables d'ancres colossales; les *Crabes* mordant de leurs pinces aiguës les roches arrondies par le flot; les *Rats* rongeant les gibecières pleines d'aliments; les *Bambous* quadrillés et fleuris d'éventails; les *Bambous* craquelés contenus dans les mailles de légers filets; les *Cataractes* versant leurs grandes nappes d'eau brisées et qui rejaillissent énormes, emportant dans leurs volutes échevelées des spirales de poissons d'or; les *Perdrix* trottant menu par les nuits printanières sous le clair regard de la lune en son

plein; les *Cigognes* au vol ouvert, les pattes pendantes, pointant du bec dans l'aube laiteuse des grands ciels. Ces mille et une fantaisies, toutes ces poésies de la nature souriante, enjouée jusqu'en ses fureurs — qui ne sont ici que des fureurs feintes, des gaietés violentes, un peu brutales, comme les ébats et les ruades d'un jeune poulain qui s'amuse en liberté; — tous ces capricieux enchantements que le spectacle constamment admiré des phénomènes extérieurs peut susciter en de fertiles imaginations; tout cela, même en cette forme secondaire de la céramique, accuse une telle intensité du sentiment naturaliste que, grisé à la longue par cet art des yeux, l'esprit se surprend à éprouver les illusions d'un art supérieur.

Dégageons-nous de cette ivresse.

VI

Pas plus que la Chine immobile depuis des siècles et comme paralysée de vieillesse, — pas plus que la Chine, dont il est le fils jeune, élégant et charmant, le Japon n'a connu les grandes formes de l'art qui ont à diverses reprises éclairé la civilisation occidentale. Son intelligence esthétique, si raffinée, si complexe, singulier mélange de sarcasme et de songerie, de parodie et de tendresse, de grotesque et d'idéalisme, jamais ne s'est élevée aux divines sérénités de la statuaire grecque, jamais n'a conçu les magnificences d'expression d'un Raphaël, les suavités d'un Corrège, les intimités pénétrantes d'un Léonard, la puissance sublime d'un Michel-Ange, n'a même jamais atteint les pompes d'un Véronèse, le faste d'un Rubens, la profondeur d'un Rembrandt, l'aérien d'un Velasquez. L'art japonais, ce railleur, se joue de l'homme. Il ne montre de déférence que pour la nature. Ne pourrait-on pas, sans paradoxe, par quelque subtile analyse, rattacher à cette double disposition d'humeur la révélation d'une sensibilité poétique très délicate? Pour bien des âmes il se dégage des ciels, des eaux, des montagnes, des forêts, de ces infinis en mouvement, éloquents quoique muets, et si mystérieux! des sensations voisines, des sensations musicales, un peu vagues sans doute, non arrêtées, indécises, mais qui par cela même leur ouvrent les portes d'or des longues rêveries et les bercent de chères et flottantes imaginations. En ces âmes la mimique humaine, dans la précision de ses formules, est moins suggestive. Le dur combat de la vie émousse le plus souvent cette exquise sensibilité. Mais

pendant trois siècles les institutions féodales de l'empire du Soleil levant ménagèrent une telle prospérité, une paix si profonde dans tout le pays, que son organisation sociale put désintéresser de tout souci l'élite artiste de la nation. M. Masana Maëda, le très intelligent commissaire général du Japon à l'Exposition universelle, nous apprenait récemment[1] que les artistes alors et leur descendance même étaient comblés de bienfaits par les princes gouverneurs de provinces ou daïmios. On les appelait souvent dans la capitale, où il ne leur était laissé aucune préoccupation de lucre. « Entretenus par le gouvernement ou par les daïmios, qui payaient leurs dépenses et leur faisaient des pensions, les artistes ne travaillaient que pour l'amour de leur art et dans l'unique pensée d'enfanter des chefs-d'œuvre. »

Le régime féodal a cessé d'être par un simple acte de la volonté du mikado ; d'autre part, le Japon est entré en contact avec notre Europe : quelles seront pour l'art et pour les artistes les conséquences de ces deux événements mémorables ? On doit espérer que le tout-puissant souverain perpétuera les traditions paternelles qui ont si puissamment contribué au développement des arts dans son empire. Nous avons quelques raisons de croire aussi que la connaissance de nos grandes Écoles de peinture ne modifiera pas profondément le tempérament esthétique des Japonais. Ils pourront se familiariser avec nos procédés techniques sans abdiquer leur idéal personnel. D'ailleurs on ne leur en laisse pas le temps. Déjà, dit-on, le gouvernement rappelle les missions qu'il subventionnait à grands frais en Occident, il continue d'appeler dans le pays des professeurs de toute sorte, anglais, américains et français de préférence. Or il n'y a pas là une prise de possession intellectuelle assez complète pour que le génie de la race en soit troublé. Ces communications, ces échanges, ce contact avec nous suffiront; cependant, pour imprimer un nouvel élan, une plus rapide impulsion aux forces vives d'un peuple actif, énergique, sagement gouverné, bien défendu, respectueux du principe d'autorité, professant aussi — cela se tient — le respect des ancêtres, respectant la Chine, son ennemie aujourd'hui, jadis sa mère, aimant le maître actuel sans ingratitude pour son passé le plus proche, peuple heureux qui reconquit l'âge d'or, après avoir traversé l'âge de fer, peuple confiant en l'avenir, doux, affable, hospitalier, apte aux exercices du corps, habile au maniement des armes, prompt à s'assimiler les sciences, en toutes

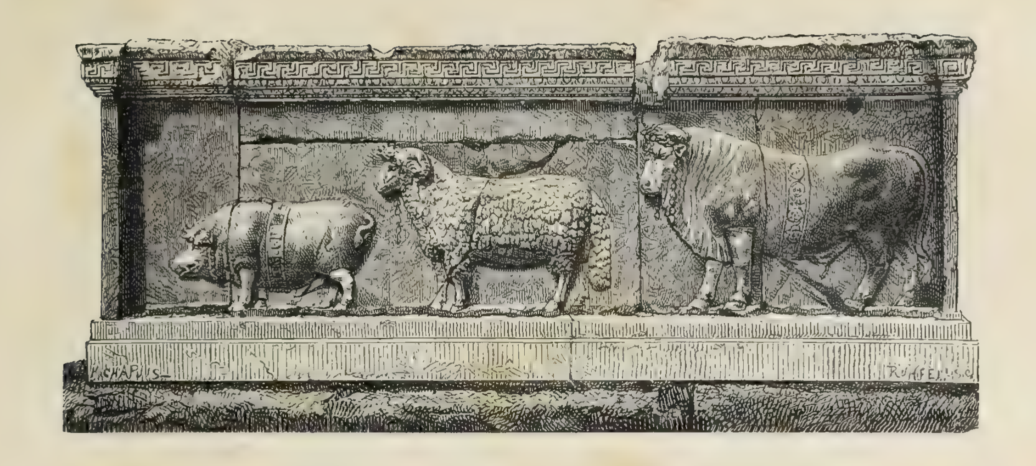
1. Voir la *Revue scientifique* du 10 août 1878.

choses épris de perfection, lettré, et, ce qui nous touche ici par-dessus tout, artiste jusqu'à l'ongle, au génie ailé, fait de jolis caprices, réaliste aussi, mais non trivial, et, dans ses expansions décoratives, grand créateur de petits chefs-d'œuvre.

Que de Français, en ce siècle si fier de son état social et de sa civilisation, se fussent accommodés de la vie comme l'avaient comprise et organisée ces barbares de l'extrême Orient! Combien, s'il avait été connu, eussent envié les actifs loisirs de ce Paradis terrestre de l'intelligence!

ERNEST CHESNEAU





LES LIVRES D'ART AU CHAMP DE MARS



ES diverses branches de l'art offrent un tel attrait et sont empreintes d'un tel charme, que toujours il s'est trouvé des groupes d'hommes érudits et distingués, dont la plus chère occupation a été de les étudier et d'en discuter les bases, les origines et les développements. Dans le monde ancien, ces préoccupations généreuses apparaissent à chaque pas, et l'imprimerie ne comptait pas un siècle d'existence que déjà en Italie, en Allemagne et en France, deux architectes éminents, un peintre de mérite et un dessinateur de génie, Palladio, Vasari, Dürer et Androuet du Cerceau, pour ne citer que ceux-là, avaient doté la société de précieux livres d'art qui, chacun dans leur spécialité, font encore autorité parmi nous et seront toujours consultés avec fruit.

Depuis lors, Sandrart, Karel van Mander, le notaire de Bie, Mariette, Houbraken, Algarotti, Diderot, Winckelman, Raphaël Mengs, Descamps et vingt autres, par des ouvrages de valeur diverse et d'importance inégale, attestent que le goût de ces recherches fécondes et de ces utiles discussions n'a jamais langui dans l'Europe occidentale. Toutefois, malgré

ces publications nombreuses, on peut dire avec raison que c'est seulement en notre siècle, et je dirai presque de nos jours, que le livre d'art est parvenu à constituer un des rameaux importants du commerce de la librairie.

Cette spécialité a même pris, depuis cinquante années, de telles proportions que non seulement il s'est créé des recueils périodiques et spéciaux, traitant exclusivement de questions d'art, mais encore qu'il s'est fondé des librairies considérables, n'ayant pas d'autre objet que d'éditer, avec tout le luxe qu'ils comportent, des ouvrages exclusivement réservés à l'instruction des amateurs aussi bien que des artistes dans tous les genres.

Nous ne parlerons point ici des journaux d'art ni des revues périodiques. La place serait mal choisie pour en faire l'éloge et pour nous étendre sur les services qu'ils peuvent rendre. Le jury international, en honorant d'une médaille d'argent la *Gazette des beaux-arts,* le plus ancien d'entre eux, a montré quel cas il faisait de ce genre de publication. Nous nous occuperons uniquement des livres d'art et des librairies qui leur donnent le jour, regrettant que le cadre étroit dans lequel nous devons nous mouvoir ne nous permette pas d'aller au delà d'une sèche nomenclature; mais rappelant que, lors de leur apparition respective, il a été déjà longuement parlé dans la *Gazette* de la plupart des ouvrages que nous allons revoir à l'Exposition.

Toutefois, avant de nous engager dans les travées du Champ de Mars, nous demanderons la permission de donner un souvenir à une librairie d'art, la maison Renouard, que nous regrettons de n'avoir pas rencontrée à l'Exposition. Depuis nombre d'années, elle occupe dans le domaine des arts une place importante, légitimée par des œuvres de premier ordre; et si l'on peut reprocher à M. Loones, le directeur actuel, d'avoir cherché, dans ces dernières années, un peu trop au delà de notre frontière de l'Est ce qu'il aurait pu si bien trouver chez nous, il ne nous est pas permis d'oublier les ouvrages de longue haleine et les remarquables travaux qui sont l'honneur de sa maison.

Parmi les éditeurs qui, en Europe, se sont voués exclusivement au culte de l'art, MM. Morel et Cie tiennent assurément le premier rang. Nous pouvons le constater avec fierté, jamais en aucun temps, jamais en aucun pays, il ne s'est rencontré un éditeur dont les livres spéciaux fussent comparables, tant par le nombre que par la richesse de l'édition, à ceux de cette importante et féconde maison. Un simple coup d'œil

jeté sur son catalogue suffit à nous prouver qu'il n'est aucun sujet artistique qu'elle n'ait abordé, et tous ont été chez elle traités avec la compétence et le luxe désirables.

C'est par les publications spécialement réservées aux architectes que M. Morel, le fondateur de la maison, débuta dans la librairie d'art. Le



VASE ANTIQUE EN MARBRE BLANC (MUSÉE DU LOUVRE).

(Dessin tiré de « l'Art pour tous ».)

succès qui accueillit ses ouvrages l'engagea à en étendre le cercle. Bientôt l'archéologie, les beaux-arts, les arts industriels, furent à leur tour représentés sur ses rayons. Et aujourd'hui, à côté de livres techniques d'une valeur inappréciable, il nous offre un nombre considérable d'œuvres où les diverses branches de l'art et où l'architecture elle-même sont traitées à un point de vue archéologique assez pittoresque pour que

la lecture et l'étude en deviennent séduisantes, même pour les gens du monde.

Tels sont les *Palais, châteaux, hôtels et maisons de France,* l'*Architecture romane dans le midi de la France;* tels sont surtout les deux précieux ouvrages de M. Viollet-le-Leduc, son *Dictionnaire d'architecture* et son *Dictionnaire du mobilier français,* livres devenus en quelques années absolument classiques.

Le grand mérite de ces ouvrages, et je crois important de le rappeler parce qu'il caractérise une évolution qui est propre à notre époque, c'est que, tout en revêtant une forme littéraire et une allure pittoresque qui les mettent à la portée d'un large public d'amateurs, leur rigoureuse exactitude, la science profonde qui les a dictés, la conscience et le soin qui ont présidé à leur illustration leur conservent une valeur documentaire qui les rend précieux, même pour les gens du métier.

Mais c'est surtout dans ses publications relatives aux arts industriels que la maison Morel et Cie déploie une magnificence exceptionnelle. Là, elle ne se contente plus de gravures au trait, fines, précises il est vrai, et d'une netteté admirable, mais toujours un peu sèches. Elle appelle à son secours la polychromie indispensable dans la reproduction de ces objets artistiques, où la puissance décorative dépend souvent de l'harmonie des couleurs et de la valeur des tons mis en contact.

A ce titre, l'*Histoire des arts industriels* de M. Labarte, l'*Architecture et la décoration turques,* l'*Histoire de l'art de la verrerie dans l'antiquité,* l'*Art russe,* la *Collection Basilewski* de notre ami et collaborateur A. Darcel; et, dans une donnée plus modeste, *l'Art pour tous,* sorte d'Encyclopédie de tout ce qui est plastique et beau, sont des monuments justement populaires, précieux à tous les égards, qui font honneur à la librairie contemporaine et justifient amplement l'éminente récompense qui vient d'être décernée à M. Desfossez, le sympathique directeur de la maison Morel.

Marchant sur les traces de cette importante librairie, mais ne la suivant encore que de loin, la maison Ducher et Cie s'est fait également une spécialité des livres d'art. C'est aussi par l'architecture qu'elle a débuté, et la série constituant la *Bibliothèque de l'architecte,* volumes dont elle est redevable à la plume autorisée de M. César Daly, se trouve entre les mains de tous nos maîtres en l'art de bâtir. Les *Châteaux historiques,* — Pierrefonds, Chambord, Fontainebleau, — récueil précieux de vastes photographies, le *Château d'Anet,* album de gravures au trait, où tous

les détails du chef-d'œuvre de Philibert de Lorme sont relevés avec un soin exquis par M. Pfnor, le *Nouvel Opéra,* etc., constituent également une réunion d'ouvrages de haut intérêt.



VASE DE SUGER (XIIe SIÈCLE), MUSÉE DU LOUVRE.

(Dessin extrait de « l'Art pour tous ».)

Sortant de cette spécialité première, M. Ducher a, lui aussi, sacrifié dans ces derniers temps aux arts industriels, et son *Mobilier de la Couronne,* succession intéressante de planches au burin, inventaire précieux de richesses éminemment nationales, mais souvent inaccessibles, est un de

ces livres dont la place est marquée dans la bibliothèque de tout homme de goût.

Parmi les libraires qui semblent vouloir, dans leur production, attribuer aux beaux-arts une place de plus en plus considérable, il nous faut citer encore M. Baudry, dont le point de départ a été légèrement différent. Tout d'abord M. Baudry s'est appliqué à venir en aide aux ingénieurs. Puis, ensuite, il s'est adonné à l'architecture. L'*Art architectural en France,* œuvre très remarquable due à la féconde collaboration de MM. A. Darcel et E. Roger, l'*Architecture civile et religieuse* du comte de Vogué et maints autres ouvrages importants décèlent cette évolution. Enfin voici la belle publication de M. Guichard, les *Tapisseries décoratives du garde-meuble,* qui nous révèlent une seconde transformation et montrent que M. Baudry se laisse, à son tour, gagner par l'intérêt toujours croissant que prennent chez nous les arts industriels.

Telle n'a pas été la marche adoptée par M. Lièvre. Du premier coup cet habile artiste a deviné toutes les séductions dont les objets d'art étaient capables, et dès la première heure, il leur a consacré et son temps et ses soins. A bien prendre, M. Édouard Lièvre n'est pas un éditeur dans la signification moderne et commerciale de ce mot, il l'est plutôt à la façon ancienne. Malgré cela, il ne nous est pas permis de l'oublier ici, car ses belles publications sur les *Arts décoratifs,* la *Collection Sauvageot,* les *Collections célèbres,* ont rendu aux artistes et au grand public d'inappréciables services. Sous sa direction artistique, la pointe des Jacquemart, des Braquemont, des Courtry, des Greux et des Lhermitte a vulgarisé d'admirables chefs-d'œuvre. Ajoutons que l'exposition de M. Lièvre est sobre, élégante, et tient une place heureuse dans la classe IX.

Cette importance inattendue, prise depuis quelques années par les arts industriels, n'a pas été sans toucher également un certain nombre de librairies de tout premier ordre, qui, dans le principe, semblaient devoir se tenir à l'écart de ce mouvement.

Les Didot, les Hachette, les Plon, en mettant à la portée de ces productions d'un nouvel ordre les puissants moyens dont ils disposent et le public considérable auprès duquel ils ont accès, ont rendu au livre d'art un double service; car, en même temps qu'ils faisaient pénétrer l'étude des matières artistiques dans des classes de lecteurs qui jusque-là leur avaient été fermées, par l'abondance même de ces lecteurs nouveaux ils arrivaient à produire leurs livres d'art dans des conditions inattendues de

bon marché, tout en leur conservant une magnificence exceptionnelle.

La maison Didot est certainement celle qui dans ce genre a réalisé



CHANDELIER EN CUIVRE REPOUSSÉ, CISELÉ ET DORÉ (ART ITALIEN DU XVe SIÈCLE).

(Dessin de M. J. Jacquemart, extrait de « l'Histoire du Mobilier ».)

les plus surprenants tours de force. Ses grandes traditions, sa puissance d'action, son autorité, son goût, elle a tout apporté à la réalisation du

problème qu'elle s'était proposé de résoudre; et de là sont nés ces livres sur le *Moyen Age et la Renaissance* et sur le XVIIIe *siècle,* fourmillant d'enseignements précieux et dans lesquels la magnificence de l'exécution se complète par un prix d'une modestie extrême.

. Dans un ordre plus spécial, et s'adressant à un public moins superficiel et par conséquent puls restreint, cette même librairie a mis au jour, dans ces dernières années, des livres d'art d'une irréprochable exécution et d'un haut mérite. L'*Ornement polychrome* de M. Racinet est de ce nombre. En cent planches imprimées en couleur, or et argent, ce bel ouvrage passe en revue les richesses de l'art européen et asiatique à tous ses âges, et constitue la source de renseignements la plus complète peut-être où puissent aujourd'hui s'alimenter certains de nos arts industriels. Le *Costume historique* du même auteur, avec ses cinq cents planches intéressantes, est un livre également magnifique, mais moins précieux, selon nous, à cause de son caractère trop interprétatif. Notre époque, en effet, et ce sera là un de ses caractères typiques, n'a plus besoin qu'on lui mâche la besogne. Elle exige des documents exacts, parce qu'elle est en état de les comprendre, et il n'est plus nécessaire qu'un intermédiaire se charge de les traduire pour les mettre à sa portée.

Le public de choix auquel ces livres s'adressent n'admet plus guère l'interprétation que pour les œuvres d'un caractère si élevé que toute pensée de reproduction fac-similaire doive être abandonnée. C'est ce qui nous fait également ne louer qu'à demi la reproduction chromolithographique des grands peintres italiens, à laquelle M. Didot a cependant donné des soins extrêmes. A quelque perfection qu'on l'ait poussée, la chromolithographie n'est pas encore de taille à se mesurer avec les chefs-d'œuvre de Raphaël, du Pérugin et de Léonard de Vinci.

Les livres d'art récemment édités par la maison Hachette et Cie, tout en demeurant précieux par le fond et charmants par les croquis dont ils sont émaillés, n'affectent pas, à beaucoup près, l'opulence et la richesse des éditions de MM. Didot. L'*Histoire de la céramique* et l'*Histoire du mobilier,* illustrées avec une abondance et un goût irréprochables par M. Jules Jacquemart, sont connues de tous nos lecteurs. Ce sont là des livres excellents qui, s'ils ne présentent pas ce caractère brillant qu'affectent certains autres ouvrages, sont du moins éminemment remarquables par leur surprenante unité. Il est impossible, en effet, de voir un texte se mieux compléter par l'illustration qui l'explique, et une pointe plus délicate et plus vibrante se jouer aussi facilement de toutes les difficultés.

Certes, pour ses débuts dans un genre nouveau pour elle, la maison Hachette ne pouvait faire un choix meilleur, et nous souhaitons qu'elle persévère dans cette voie difficile si heureusement abordée.

Ce souhait peut s'adresser également à MM. E. Plon et Cie, qui, eux



BUSTE D'HOMME EN TERRE CUITE (ART ITALIEN DU XVe SIÈCLE).

APPARTENANT A M. CH. DAVILLIER.

(Dessin de M. J. Jacquemart, extrait de « l'Histoire du Mobilier ».)

aussi, paraissent vouloir accorder aux livres d'art une place de plus en plus large dans leurs publications. Trois livres parus depuis deux ans, les *Amateurs d'autrefois*, l'*Histoire de la faïence de Delft* et le *David d'Angers* semblent du moins l'indiquer. On comprendra que je glisse rapidement sur ces productions et que je ne cherche point à en exalter les mérites. L'une d'elles cependant exige qu'on s'y arrête, non à cause

des qualités du texte, dont je n'ai que dire, mais à cause de la nature de l'illustration. Comme, dans les deux livres de M. Hachette, le genre de gravure qu'on appelle le *procédé,* et qui consiste, comme chacun sait, à transporter sur zinc l'épreuve photographique d'un dessin et à en opérer ensuite chimiquement la gravure, y est employé avec un succès décisif. Dans le premier cas, les croquis ravissants de M. J. Jacquemart, dans l'autre, les dessins très remarquables de M. Goutzwiller ont été traduits avec une telle exactitude et une telle finesse, que les moyens de gravure les plus coûteux ne sauraient donner de meilleurs résultats.

C'est à M. Gillot et à M. Dujardin que MM. Plon et Hachette sont redevables de ces belles illustrations, obtenues par des procédés avec lesquels la *Gazette* a, du reste, depuis longtemps familiarisé ses lecteurs. Il est au Champ de Mars peu de vitrines qui soient plus intéressantes que celles de ces deux artistes. On y voit comment chaque conquête scientifique trouve son application dans le domaine des arts. L'héliogravure est arrivée en leurs mains à une perfection telle, qu'il semble que pour elle le mot impossible n'ait dorénavant plus de signification.

Dans un autre ordre voisin de celui-là, l'exposition de M. Danel présente, elle aussi, un sérieux intérêt. Nous y découvrons par quelle suite d'impressions typographiques l'habile imprimeur de Lille est arrivé à produire ces planches typochromiques du *Voyage dans mon grenier,* qui ont si vivement séduit les amateurs, les bibliophiles et qui même ont surpris les gens du métier.

M. Danel, et nous devons l'en remercier, ne s'est pas borné à nous montrer la série d'épreuves successives par lesquelles doit passer chaque planche avant d'arriver à sa *finition.* Il a, en outre, placé en regard la série des clichés galvaniques qui lui servent à obtenir ces épreuves, et la comparaison qui en résulte forcément est assurément des plus instructives.

Puisque je viens de nommer un typographe, il m'est difficile de ne pas consacrer quelques lignes à deux imprimeurs parisiens qui me semblent avoir droit à toutes nos louanges pour les surprenants progrès qu'ils ont fait réaliser dans ces derniers temps à la typographie.

Je veux parler de M. Jouaust et de M. Quantin, le digne successeur de M. Claye.

Aussi bien, du reste, M. Quantin mérite-t-il doublement que nous nous occupions de lui, car il paraît ne plus vouloir se contenter d'être imprimeur de talent et de goût, mais depuis quelque temps il se constitue

éditeur de livres d'art. Ses élégantes plaquettes, parmi lesquelles je m'en voudrais de ne pas citer les *Notes sur les cuirs de Cordoue,* de M. le



BOUTEILLE EN ÉMAIL PEINT (XVIe SIÈCLE), DU MUSÉE DU LOUVRE.

(Dessin de M. J. Jacquemart, extrait de « l'Histoire du Mobilier ».)

baron Davillier, et, dans une forme plus étendue, l'*Inventaire de la duchesse de Valentinois* et les *Causeries* de M. Bonnaffé, sont déjà dans toutes les mains. Toutefois ces publications intéressantes ne sont,

paraît-il, qu'un prélude, et bientôt un merveilleux *Holbein,* signé par M. Paul Mantz, donnera la mesure du goût et de la magnificence de M. Quantin.

M. Jouaust, lui, ne s'est encore adonné qu'accidentellement à cette féconde spécialité, mais elle est si bien dans ses cordes et dans ses moyens, qu'il faut souhaiter qu'il lui consacre une partie de ses forces et de son temps. Nul n'est plus apte que lui à éditer un livre d'art, car, l'un des premiers en notre temps, il a su faire du livre un objet d'art.

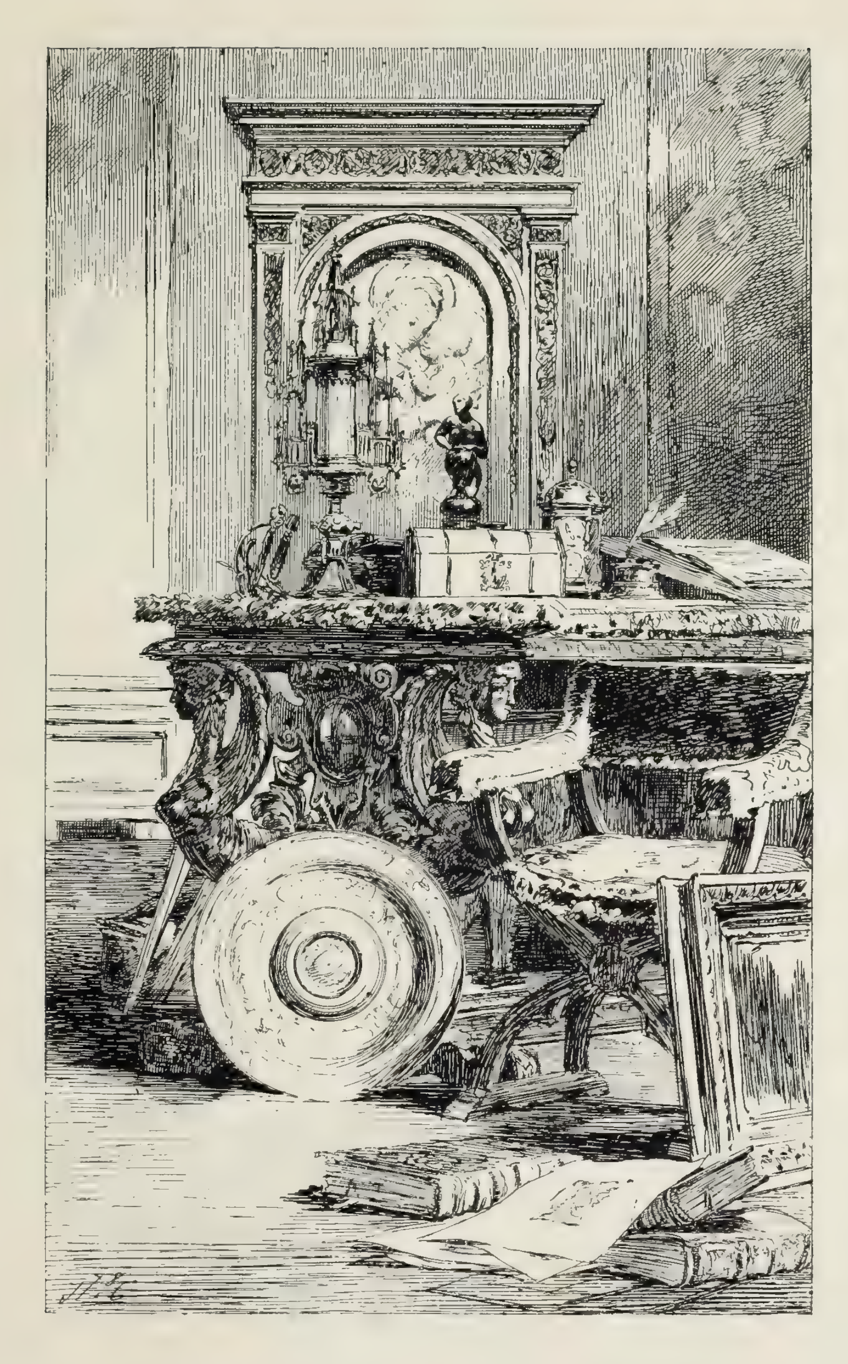
Tout en ses ouvrages, en effet, est charmant et bien équilibré. Le papier et le format sont appropriés au sujet, l'impression est irréprochable, le caractère, qu'on dit elzévirien et qui est bien moderne, bien nouveau, est une trouvaille appartenant à notre pays et à notre temps. Enfin il n'est pas jusqu'aux fleurons, à la lettre ornée et au cul-de-lampe qui ne soient devenus en ses mains des ornements véritables, complétant agréablement le texte.

Après cette énumération déjà longue, il me faudrait encore mentionner les belles publications de la maison Goupil, cette maison unique au monde ; il me faudrait parler des livres à images de M. Rothschild, des étonnantes reproductions chromophotographiques de M. Dalloz ; dire un mot des miniatures lithographiques dont M. Curmer émaille ses pieuses publications, et consacrer une mention aux catalogues et aux réimpressions de M. Rapilly, qui, par certaines de ses publications, l'*Art au* XVIII[e] *siècle* de M. de Goncourt, par exemple, aussi bien que ses *Recueils d'estampes anciennes,* se rattache à notre spécialité. Mais le temps nous presse, et il nous faut encore visiter les sections étrangères.

Il est vrai qu'à côté de cette librairie française d'art, si vivante, si énergique, si entreprenante, si heureuse dans ses choix, si abondante dans ses productions, si prodigue et si variée dans ses illustrations, si pleine de goût en un mot, la librairie d'art étrangère fait à l'exposition une assez triste figure.

Quelques livres français, riches en images, translatés en anglais, ne sont point un bagage qui soit suffisant pour nous arrêter en Angleterre. On y pourrait, il est vrai, ajouter les admirables gravures du *Graphic,* mais le *Graphic* est, comme l'*Art-Journal* et le *Portfolio,* un périodique illustré. Étant données nos prémisses, il échappe donc à notre appréciation.

L'Allemagne se dérobe volontairement à notre étude, et son abstention ne nous permet pas même de dire ce que nous savons des livres d'art



FRONTISPICE DESSINÉ PAR M. J. JACQUEMART.

Pour les « Causeries sur l'Art et la Curiosité », de M. E. Bonnaffé, éditées par M. A. Quantin.

édités depuis dix ans à Leipzig et à Berlin. En dehors de ces pays, il nous reste l'Autriche et la Hollande. Cette dernière nation possède des éditeurs de goût, remplis de bon vouloir, mais auxquels les moyens d'action font défaut. Leur langue est rebelle aux discussions artistiques, et leur public national n'est pas assez étendu. Il leur faut donc nous emprunter la langue française, et c'est pour leurs typographes une première difficulté. Quant à l'illustration, ils ne sont guère mieux partagés, et là encore nous les voyons avoir recours à des artistes du dehors.

Depuis dix ans, M. D. A. Thieme et M. Martinus Nihoff de la Haye, ainsi que M. Sythoff, de Leyde, ont produit, malgré ces obstacles, des ouvrages d'un mérite réel. Un seul d'entre ces trois éditeurs est représenté au Champ de Mars par des livres d'art : c'est M. Sythoff, de Leyde.

Il nous a envoyé son *Frans Hals,* publication in-folio qui mérite tous nos éloges. Le texte est signé par M. Vosmaer; les eaux-fortes portent la signature de M. W. Unger, deux noms qui sont bien connus de nos lecteurs.

M. Unger, ou plutôt le professeur Unger, comme on dit prétentieusement en Allemagne, ne travaille pas exclusivement pour la Hollande. Nous le retrouvons dans son pays, à Vienne, prêtant son concours à M. H. O. Miethke. Cet éditeur, qui a envoyé au Champ de Mars un exemplaire de sa *Kaiserl. konigl. gemälde-galerie,* est, avec M. Carl Geroldsohn, le seul libraire autrichien qui ait exposé des livres d'art. Les *Archaeologische untersuchungen auf Samothrake* et les *Geschite der kais. kon. Akademie der bildenden künste* de ce dernier éditeur sont certes des ouvrages très recommandables, mais il est fâcheux que la librairie d'art étrangère ne soit pas représentée par des spécimens plus magnifiques et plus nombreux.

Comme on en peut juger par ce trop rapide aperçu, la France tient la tête dans la spécialité qui nous occupe. Elle est même de beaucoup en avant dans ce concours international, et ses qualités reconnues de goût, l'avantage de sa langue adoptée par toute l'Europe artistique, le groupe compact d'artistes et d'exécutants de talent qui apportent leur concours à ce genre de publications, semblent devoir lui maintenir longtemps encore une écrasante supériorité.

Il s'en faut de beaucoup cependant que cette grande et précieuse industrie des livres d'art ait, même chez nous, dit son dernier mot.

Des industriels éminents, nous en avons eu la preuve, mettent en ce moment même à sa disposition des procédés nouveaux, dont l'indiscutable

supériorité enfantera sous peu de véritables prodiges. Des libraires puissants, jusque-là retenus par d'autres soins, lui ouvrent des lois nouvelles et s'efforcent de lui créer un public considérable. Jamais, semble-t-il, aucune industrie prospère ne s'est trouvée dans une plus merveilleuse situation. Tout concourt donc à lui présager des destinées superbes, justifiées par une succession d'œuvres irréprochables qui marqueront leur place dans l'histoire de l'art universel.

HENRY HAVARD.



PIÈCE D'ARMURE DU XVIIe SIÈCLE, AU MUSÉE D'ARTILLERIE.

(Dessin extrait de « l'Art pour tous ».)

TABLE DES GRAVURES

GRAVURES HORS TEXTE

GRAVURES DANS LE TEXTE

Ces gravures ont été exécutées par MM. Bœtzel, Hotelin, Chapon, Vallette, Midderigh, Jonnard, Yves-Barret et Gillot, d'après les dessins de MM. J. Jacquemart, F. Gaillard, A. Gilbert, P. Laurent, Goutzwiller, D. Maillart, Toussaint, Félix Buhot, Reiber, P. Le Rat, de Mare, Ch. Durand, Kreutzberger, C. Gilbert, Saint-Elme Gautier, Morand et Garnier.

INTRODUCTION

COUP D'ŒIL A VOL D'OISEAU SUR L'EXPOSITION UNIVERSELLE

LA PEINTURE FRANÇAISE

LA SCULPTURE

LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES DE PEINTURE

L'ARCHITECTURE

AQUARELLES, DESSINS ET GRAVURES

L'ORFÈVRERIE ET LA BIJOUTERIE

LES BRONZES

LES MEUBLES

CERAMIQUE

LES TISSUS ET LES BRODERIES

TABLE DES MATIÈRES


A Quantin imprimeur
r S. Benoit, 7 à Paris

